



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Od kołysanki do trenów : z hermeneutyki form poetyckich

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2006). Od kołysanki do trenów : z hermeneutyki form poetyckich. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dariusz Pawelec

Od
kołysanki
do
trenów



Z hermeneutyki form poetyckich



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2006

Tytuł jest sugestywny i celny. Doskonale oddaje istotę problemu, gdyż wyznacza dwie równoległe, równie ważne dla Dariusza Pawelca, konstytuujące sztukę słowa linie: artystyczną i humanistyczną. *Od kołysanki do trenów* znaczy bowiem nie tylko „od formy do formy”, od gatunku do gatunku, od języka do języka, ale także „od narodzin do śmierci”, a ściślej: od przywitania człowieka kołysanką do pożegnania go trenem. W tej podwójności znaczeń, (...) analogicznie podwójny, artystyczno-humanistyczny sens odśłania się w pojęciu hermeneutyki, która łączy rozumienie kunsztu z rozeznaniem w dramaturgii życia. Problematykę książki można więc precyzyjnie określić zarówno językiem pojęć z zakresu poetyki historycznej (aktualnym perspektywom tej gałęzi wiedzy został poświęcony rozdział wstępny), jak i za pomocą poetyckiej metafory. W ten sposób ujawnia się jeszcze jedna właściwość naukowego pisarstwa Pawelca. Jest nią budząca podziw umiejętność głębokiego wnikania w tekst, przy jednoczesnym, rzec by można językiem Juliana Przybosa, „przekraczaniu horyzontu za horyzontem”, co pozwala ogarniać szerokie konteksty intertekstualne, środowiskowe, pokoleniowe, filozoficzne itp.

Z recenzji wydawniczej
prof. dr. hab. Edwarda Balcerzana

Od kołysanki do trenów

Z hermeneutyki form poetyckich

*dom kołysał się
odpływał z trumną i kołyską*
Tadeusz Różewicz



NR 2447



Dariusz Pawelec

Od kołysanki do trenów

Z hermeneutyki form poetyckich

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2006

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Edward Balcerzan

Spis treści

Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna? 7

Kołysanka 28

Tekst ofiarowany 58

Pastisz 82

Nieskończone Ty 112

Pomnik czy wiersz? 134

Konfesje elegijne 152

Elegia 167

Treny 192

Genus universum 215

Nota bibliograficzna 231

Indeks osobowy 233

Summary 241

Résumé 243

Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?

Pytanie postawione w tytule, w sposób oczywisty aluzyjne, sugeruje możliwość poszerzenia jego zakresu: Jak możliwa jest historia literatury? Ściślej, odnosi się tylko do jednego z aspektów przeglądowej propozycji Marii Janion¹, która poetykę historyczną traktuje jako wersję historii literatury powołaną do opisu dziejów gatunków literackich. W roku 1973, kiedy Maria Janion zamykała katalog swoich wątpliwości w interesującym nas temacie, René Wellek ogłosił nieodwołalnie *Upadek historii literatury*². Pozostaje mi nadzieja, że parafraza tego ostatniego tytułu nie stanie się najlepszym komentarzem do rozważań niniejszej pracy, krótko mówiąc, że w punkcie dojścia nie będą one zwiastowały upadku poetyki historycznej.

Przekonanie, że domeną poetyki historycznej jest historia gatunków, co czyni z tej dyscypliny wierną poddaną historii literatury, stanowi jeden z dogmatów literaturoznawstwa wyrosłego w kręgu formalizmu i strukturalizmu. W najważniejszych ujęciach zamiast o poetyce historycznej mówi się wręcz o „poetyce gatunku”³. W nieco pojemniejszej formule słownikowej mowa jest o analizie systemów

¹ M. Janion: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1974.

² W tłumaczeniu polskim G. Cendrowskiej zob. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 207–221.

³ Por. np. C. Uhlig: *Literatura jako palingeneza tekstu*. Tłum. D. Gostyńska. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 316–317.

form literackich w poszczególnych epokach⁴. Zawsze jednak chodzi o badania diachroniczne, rekonstruujące „ewolucję systemu literatury”⁵. Michał Głowiński jako przedmiot tych badań postrzega „sytuację historycznoliteracką” – sposoby organizowania dzieła literackiego powinny być opisywane na tle „świadomości gatunkowej”⁶. Poetyka historyczna zatem ma „rekonstruować sytuację gatunku literackiego w danej rzeczywistości literackiej (kulturalnej)” (G.L., s. 135). Gatunek jest jednak, według Głowińskiego, „elementem zjawiska szerszego – konwencji literackich”, i to te „konwencje” właśnie stają się zasadniczym przedmiotem badania poetyki historycznej (G.L., s. 143). Dla Janusza Sławińskiego z kolei „jednym z głównych zadań” poetyki historycznej jest ustalenie, „w jaki sposób tradycja pośredniczy między językiem a wypowiedzią literacką, wprowadzając określone zasady operowania możliwościami danego systemu językowego na jego różnych poziomach”⁷.

Omawiając cele strukturalnej poetyki historycznej, posłużyliśmy się zbiorem kluczowych pojęć z tej dyscypliny. O jej specyfice wśród innych dziedzin literaturoznawstwa decyduje sposób definiowania tradycji literackiej, konwencji literackiej i gatunku literackiego. Przed przystąpieniem do dalszych rozważań wydaje się konieczne uchwycenie tych właśnie sposobów definiowania, tym bardziej że już samo

⁴ *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 368.

⁵ Por. np. definicję poetyki historycznej J. Pelca: *Poetyka a semiotyka logiczna*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 3: *Prace z lat 1975–1984*. Wrocław 1988, s. 308.

⁶ M. Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław 1987, s. 131. Pierwodruk: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. M. Janion i A. Piorunowa. Warszawa 1967. Dalej, przywołując tę pozycję, posługuję się skrótem G.L.

⁷ J. Sławiński: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 2..., s. 289. Dalej, przywołując tę pozycję, posługuję się skrótem S.D.

ich zestawienie, choć potwierdzające swoistość przedmiotu badań poetyki historycznej, ukazuje zasadnicze napięcia panujące wewnątrz wyznaczonego przez nią porządku.

Najmniej emocji wzbudza pojęcie tradycji literackiej, uznawanej za „kluczową kategorię poetyki historycznej” (S.D., s. 288). Jej definicja, w obrębie omawianej tu szkoły myślenia o literaturze, zawsze jest w jakimś stopniu parafrazą słów Eliota o „przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości”⁸, wzbogaconą o Gadamerowskie pojmowanie tradycji jako „języka” – „rzeczywistego partnera komunikacji”⁹. Do takiego rozumienia przyznaje się Aleksandra Okopień-Sławińska¹⁰, taki jest też sens konceptu Janusza Sławińskiego, charakteryzującego „dowolny stan tradycji” jako „projekcję diachronii w synchronię” (S.D., s. 293). Identycznie rzecz ujmuje Michał Głowiński: „tradycja literacka – pisze – jest swoistą formą istnienia elementów przeszłości literackiej w czasach współczesnych”¹¹. Sposób istnienia tradycji wyznacza współzależność jej aspektu statystycznego (zasobu dokonań) i aspektu strukturalnego (inwentarza norm). Michał Głowiński podkreśla „charakter strukturalny” tradycji, implikujący „badanie funkcji, jakie pełni element przejęty z przeszłości w nowym układzie” (T.L., s. 347). Mówi się zatem bądź o „systemowym charakterze”, bądź o „struk-

⁸ T.S. Eliot: *Tradycja i talent indywidualny*. Tłum. H. Pręczkowska. W: T.S. Eliot: *Szkice literackie*. Warszawa 1963, s. 2.

⁹ „Tradycja – pisze H.-G. Gadamer – nie jest jednak po prostu procesem, który poznajemy przez doświadczenie i który uczymy się opanowywać, lecz językiem, tj. mówi ona sama z siebie niczym jakieś ty”. Zob. Idem: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. B. Baran. Kraków 1993, s. 333–334.

¹⁰ A. Okopień-Sławińska: *Rola konwencji w procesie historyczno-literackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce...*, s. 79. Dalej, przywołując tę pozycję, posługuję się skrótem R.K.

¹¹ M. Głowiński: *Tradycja literacka*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław 1987, s. 342. Dalej, przywołując tę pozycję, posługuję się skrótem T.L. Pierwodruk: Idem: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.

turze tradycji literackiej". Przydatność takiej struktury jawi się co najmniej dwójako. Po pierwsze – w odniesieniu do twórczości, stanowiąc „najważniejszy, swoście literacki kontekst dzieła”, pełni ona rolę „języka pośredniczącego między utworem a wszelkimi jego kontekstami” (S.D., s. 288), pośredniczy więc, inaczej mówiąc, między twórcą a dziełem w procesie tworzenia (R.K., s. 70). Po drugie – w odniesieniu do odbioru, pośrednicząc między twórcą a czytelnikiem, „stanowi dla pisarzy i publiczności literackiej [...] język drugiego stopnia, ukonstytuowany w obrębie języka podstawowego”¹², dokładniej zaś: funkcjonuje jako „zespół dialektów literackich obsługujących różnorodne kręgi publiczności”¹³, lub jako „ogół funkcjonujących w danej epoce literackich kontekstów interpretacyjnych” (R.K., s. 79).

Wśród problemów, które mimo deklaracji wydają się przez strukturalną poetykę historyczną niewyjaśnione, warto wymienić niektóre aspekty relacji dzieło – tradycja. Nawet w obrębie koherentnego, wydawałoby się, wywodu, charakter tej relacji bywa przedstawiany w sposób sprzeczny. Na przykład pogląd, że „aktywność strony biorącej będzie cechą właściwą tradycji literackiej w odróżnieniu od statycznie pojmowanego wpływu” (T.L., s. 343) oraz że „tradycja jest selekcją przeprowadzaną wśród literackich faktów przeszłości” (T.L., s. 353), współistnieje z uznawaniem za tradycję literacką „tych pierwiastków, które są zdolne aktywnie kształtować współczesną praktykę pisarską” (T.L., s. 342) oraz z dążeniem do przedstawienia tradycji jako „czynnika, który kształtuje określone typy aktualnie rozwijających się form literackich” (T.L., s. 354). Wydaje się, że świadomość tych właśnie sprzeczności wpłynęła na rozwój tzw. badań intertekstualnych oraz spowodowała niezwykle karierę pojęcia intertekstualności wśród badaczy zajmujących się strukturalną poetyką historyczną.

¹² J. Sławiński: *Z. Herbert „Tren Fortynbrasa”*. W: *Genologia polska*. Red. E. Miodońska-Brookes. Warszawa 1983, s. 509.

¹³ J. Sławiński: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 47. Dalej, przywołując tę pozycję, posługuję się skrótem S.L.

Trudniejsze niż w przypadku tradycji literackiej jest uchwycenie jednolitości w sposobach definiowania pojęcia konwencji literackiej. W ogólnych wyjaśnieniach nie znajdujemy sprzeczności. Aleksandra Okopień-Sławińska mianem konwencji określa „ponadindywidualne zwyczaje lub normy, decydujące o pojawianiu się i sposobach organizacji wszelkich rozróżnialnych elementów utworu” (R.K., s. 61). Janusz Sławiński przez konwencję rozumie „bloki norm tradycji wyodrębnione ze względu na przyzwyczajenia i wymagania środowisk publiczności” (S.L., s. 49). Michał Głowiński do konwencji literackich zalicza np. „pewne wykształcone przez dany prąd obrazy, zestawienia metaforyczne, posługiwanie się przy pewnych tematach określonym stylem” (T.L., s. 349). Problemy z konwencją zaczynają się dopiero podczas oglądu relacji konwencja – gatunek literacki. W cytowanym sądzie Głowiński uznawał gatunek za składnik konwencji, lecz w innym miejscu odwrotnie – zakres gatunku uzna właśnie za większy, ujmując go jako „zespół określonych konwencji” (T.L., s. 348).

Podczas wyjaśniania przez poetykę historyczną pojęcia gatunku literackiego rodzą się zresztą największe rozbieżności. Odwieczne problemy genologii wystarczająco przedstawili w swych przeglądowych opracowaniach Henryk Markiewicz¹⁴, Gérard Genette¹⁵ i Klaus W. Hempfer¹⁶. Nas interesują tu owe problemy w zakresie o wiele węższym i tylko w aspektach o zasadniczym znaczeniu dla poetyki historycznej, głównie więc opozycja „zmienności” i „stałości”.

¹⁴ H. Markiewicz: *Rodzaje i gatunki literackie*. W: Idem: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980, s. 148–181. Dalej, przywołując tę pozycję, posługuję się skrótem R. i G.

¹⁵ G. Genette: *Gatunki, „typy”, „tryby”*. Tłum. K. Fałicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2. Por. również polemikę z tym ujęciem: J. Derida: *La loi du genre*. In: „Glyph 7”. The Strasbourg Colloquium: Genre. Baltimore–London 1980, s. 176–201.

¹⁶ K.W. Hempfer: *Teoria gatunków*. Tłum. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.

Michał Głowiński, dla którego „gatunek jest w swej istocie systemem”, a „system gatunkowy strukturą”, znajdującą się pod nieustannym działaniem określonego prądu literackiego, widzi ów system jako „wypadkową elementów stałych i elementów zmiennych” (G.L., s. 138). Taką właśnie „dialektyczną właściwość” gatunku podkreślał wcześniej Jan Trzynadlowski¹⁷, podobnie Henryk Markiewicz, który proponował oddzielać „cechy stałe, alternatywne, ewoluujące i przypadkowe utworów przynależnych do danego gatunku literackiego” (R. i G., s. 167). W tym samym duchu Janusz Sławiński wyodrębnił w „określonym stanie gatunku”: prymarne jednostki dystynktywne, jednostki fakultatywne i akcydentalne (S.D., s. 295). Możliwe są tu jednak stanowiska skrajnie różne. Ich autorzy, zamiast pojęciem gatunku, wolą operować pojęciem ciągu gatunkowego, w którym sam gatunek byłby ewentualnie przedstawiany politypicznie. Wedle propozycji Stefana Sawickiego oznacza to pojmowanie gatunku jako zbioru relacji prowadzących do wielu typów¹⁸. Czesław Zgorzelski napisał wprost, że „nie ma gatunku literackiego w sensie czegoś stałego, niezmiennego [...]. Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom”¹⁹. Konsekwencją takiego rozumowania jest skupienie uwagi na odmianach gatunkowych. Podobne konsekwencje dla badań historycznoliterackich wyływają z definicji Ireneusza Opackiego, w której gatunek postrzegany jest jako „łańcuch układów strukturalnych”²⁰. Zdaniem tego badacza,

¹⁷ J. Trzynadlowski: *Zmienność i stałość gatunku literackiego*. W: *Genologia polska...*, s. 46. Pierwodruk: „Prace Polonistyczne”, seria 18. Łódź [1962].

¹⁸ S. Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?* W: *Idem: Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981, s. 111–122.

¹⁹ C. Zgorzelski: *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 4–5.

²⁰ I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 1..., s. 131–167. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.

„cechy konstytutywne, niezmiennie, stałe gatunkowi nie przysługują”²¹.

Zasygnalizujmy również sprzeczności towarzyszące rozpowszechnianiu w pracach literaturoznawczych wspomnianego już tu na marginesie pojęcia intertekstualności. W poetyce historycznej pojawiło się ono na zasadzie neosemantyzmu. Dla Stanisława Balbusa np. problematyka intertekstualności ma w polskim literaturoznawstwie „liczne [...] ujęcia oznaczane terminem stylizacja”, która to notabene jest dla tego badacza „przypadkiem centralnym i kluczowym” intertekstualności²². W podobnym rozumieniu zastosował termin Kristevej Michał Głowiński w pracy *O intertekstualności*, uznając „za najłatwiejszy do uchwycenia przykład działania intertekstualności [...] wypowiedzi literackie, w których odwołania do innych tekstów stały się głównym czynnikiem wyróżniającym”²³. Parodia, pastisz, trawestacja, parafraza itp. w myśl takiej koncepcji rozumiane są jako „gatunki intertekstualne”, „intertekstualność” natomiast jako „forma tradycji utrwalo-
na w tekście”²⁴.

W komentarzach podważających nowatorstwo koncepcji Kristevej podkreśla się odwieczność literaturoznawczej obserwacji: parodii, cytatu, aluzji, trawestacji, przekładu, adaptacji itp. Intertekstualność pojmowana jest zatem nader wąsko – jako szczególnego rodzaju zbiór środków stylistycznych, jakimi dysponuje dzieło literackie. Zarówno w rozprawie Balbusa, jak i Głowińskiego domeną intertekstualności pozostają dialogowe odwołania do stylów literackich. Terminem bardziej adekwatnym dla takich ujęć wydaje się raczej „interstylistyczność” czy „interstylowość”, co poniekąd potwierdził sam Stanisław Balbus, nadając

²¹ Ibidem, s. 165.

²² S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 15 i 16. Książka opublikowana następnie w pełnej wersji jako: *Między stylami*. Kraków 1993.

²³ M. Głowiński: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 98–99.

²⁴ Ibidem, s. 124.

swojej książce tytuł *Między stylami*. Intertekstualność oderwana od swego pierwotnego znaczenia prowokuje zresztą do budowania systematyki szeroko rozumianych relacji międzystylowych – przykładem mogą być m.in. prace Gérarda Genette'a²⁵, Manfreda Pfistera²⁶, Stanisława Balbusa²⁷ i Henryka Markiewicza²⁸.

Przypomnijmy, że dla Julii Kristevej warunkiem koniecznym intertekstualności jest transpozycja²⁹. Intertekstualność oznacza właśnie transpozycję jednego (lub wielu) systemu(ów) znaków w inny. Nowy system znaczący może być wytworzony z tego samego materiału znaczącego (np. w języku) lub z różnego (np. przejścia od sceny karnawałowej do tekstu pisanego). Można więc np., zgodnie z tą myślą, postrzegać formowanie się powieściowego systemu znaczącego jako rezultat redystrybucji wielu odmiennych systemów znaczących: karnawału, poezji dworskiej, dyskursu scholastycznego. Z koncepcji Kristevej wynika szereg konsekwencji. Jeśli zatem nawet relacje interstylistyczne możemy traktować w kategoriach odwołań świadomych i zamierzonych, to trzeba pamiętać, że „relacje intertekstualne opierają się na mechanizmie presupozycji”³⁰. Jeśli badanie interstylistyczne („międzystylowe”) zakłada minimalną przynajmniej identyfikowalność wzorca lub właściciela podrabianych reguł mówienia, to badanie intertekstualne „polega na objęciu analizą anonimowych praktyk wypowiedzeniowych, kodów, których rodowód jest nie do rozpoznania, a bez których niemożliwe byłyby późniejsze

²⁵ G. Genette: *Palimpsesty*. Tłum. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 315–366.

²⁶ M. Pfister: *Koncepcje intertekstualności*. Tłum. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 183–208.

²⁷ S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1993.

²⁸ H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. W: *Idem: Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 198–228.

²⁹ J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 340.

³⁰ K. Kłosiński: *Mimesis w powieściach chłopskich Orzeszkowej*. Katowice 1990, s. 15.

teksty”³¹. W ujęciu Rolanda Barthes’a „inter-tekst” prowadzi do „tekstu nieskończonego”³². Z tego punktu widzenia warto podjąć rozważania nad kategorią „intertekstualności implikowanej”³³ oraz „intertekstu wirtualnego”³⁴. W końcu też intertekstualności nie da się rozpatrywać w oderwaniu od problemu *mimesis* oraz antyrepresen-tacyjnych definicji literatury. Jak pisze w cytowanej już pracy Krzysztof Kłosiński: „intertekstualność jest prawdziwą teorią iluzorycznej reprezentatywności”, a „badanie intertekstualności [...] opiera się na procesie deziluzji”³⁵. W przypadku badań poezji, choć inaczej niż w przypadku prozy, gdzie problemem zasadniczym jest językowe opanowywanie rzeczywistości, chodzi w istocie o przyjęcie podobnych założeń. Tyle że intertekstualna deziluzja dotyczy w poezji przede wszystkim „sytuacji komunikacyjnej”, działania aktu mowy oraz tzw. mimetyzmu formalnego³⁶.

Zasadne może się wydać pytanie, czy tak właśnie, w duchu poststrukturalnym, definiowana intertekstualność jest do utrzymania jako pojęcie poetyki historycznej? Już samo bowiem zestawienie tych kategorii w dobie „poststrukturalistycznej krytyki historii”³⁷ musi dla wyrobionego ucha

³¹ J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. Tłum. K. Rosner. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. [T.] 2. Red. K. Bartoszyński. Wrocław 1988, s. 39.

³² R. Barthes: *Le Plaisir du texte*. Paris 1973, s. 59.

³³ L. Jenny: *Strategia formy*. Tłum. K. i J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 265.

³⁴ R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: *Między tekstami*. Red. W. Bolecki, J. Sławiński, J. Ziomek. Warszawa 1992, s. 17.

³⁵ K. Kłosiński: *Mimesis w powieściach...*, s. 15 i 22.

³⁶ Rozwinięcie pojęcia zob.: M. Głowiński: *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. W: *Idem: Poetyka i okolice...*, s. 125–143; J. Lalewicz: *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W: *Tekst i fabuła*. Red. C. Niedzielski, J. Sławiński. Wrocław 1979.

³⁷ Pisz o tym przeglądowo T. Walaś: *Przeciw historii. (Poststrukturalistyczna krytyka historii – wybrane problemy)*. W: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*. Red. R. Nycz. Wrocław 1992, s. 95–117. Tam też *Bibliografia*.

brzmieć eksperymentalnie. W tej sytuacji nie pozostaje nic innego, jak wyjść sprzecznościom na spotkanie i poszukiwać między nimi owych „momentów spokojnych”, w których zarysować się może hipotetyczny kształt możliwej dzisiaj poetyki historycznej. Gestem o zasadniczym znaczeniu musiałaby być – jak się wydaje – rezygnacja z przekonania o wyłącznie immanentnych przyczynach rozwoju struktury literackiej, oraz z przywiązania do „teleologicznej interpretacji całości strukturalnej”³⁸. Zamiast tego praskiego fundamentu przychodzi intertekstualność pojmowana – jak rzecz ujął Ryszard Nycz – jako „strefa [...] mediatyzacji między ogółem intertekstualnych własności i relacji, a polem ekstratekstualnych odniesień i uwarunkowań w społecznej, historycznej, kulturowej rzeczywistości”³⁹. Przypomnijmy, że identycznie, jako mediatyzację, definiował Janusz Sławiński tradycję literacką („język pośredniczący między utworem a wszelkimi jego kontekstami”). Wszelkie związki literatury z „życiem” ujmował on właśnie w perspektywie mediatyzacji przez wzory i normy systemu tradycji literackiej (S.L., s. 38). Słowo „konteksty” i słowo „życie” oznaczają tu tzw. szereg pozaliteracki, który Tynianow przedstawiał jako „rzeczywistość codziennego życia”⁴⁰.

Jednak w przypadku intertekstualności „mediatyzacja” oznacza zniesienie opozycji między szeregiem literackim a szeregiem pozaliterackim, oznacza więc „tekstualizację kontekstu”. Dla Rolanda Barthes’a *intertexte* jest preferowanym członem opozycji *intertexte/contexte*⁴¹. Zamiast szeregu pozaliterackiego wprowadzamy zatem w obszar zainteresowań badacza literatury wielość anonimowych, kulturowo i społecznie zlokalizowanych praktyk dyskursyw-

³⁸ Oznacza to odejście od koncepcji F. Vodički, przedstawionej w rozprawie: *Historia literatury, jej problemy i zadania*. Tłum. J. Baluch. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, s. 257–286.

³⁹ R. Nycz: *Interekstualność i jej zakresy...*, s. 37.

⁴⁰ J. Tynianow: *O ewolucji literackiej*. Tłum. A. Pomorski. W: J. Tynianow: *Fakt literacki*. Warszawa 1978, s. 57.

⁴¹ R. Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris 1975, s. 131.

nych, co wynika z przekonania, że cała dostępna nam rzeczywistość funkcjonuje już zawsze jako utekstowiona. Jako argumentu za takim stanowiskiem możemy – jak sądzę – użyć nieco przewrotnie Arystotelesowskiego przekonania o „prymacie słyszenia nad widzeniem”, co dla Gadamera leży u podstaw „fenomenu hermeneutycznego”. „Zagadnięty – jak pisze autor *Prawdy i metody* – musi słuchać – czy chce, czy nie chce”, a „język, w którym uczestniczy słyszenie, jest uniwersalny nie tylko w tym sensie, że wszystko może w nim przybrać postać słowa”, ale także „w odróżnieniu od wszelkiego innego doświadczenia świata otwiera [...] wymiar głębi, z którego tradycja dociera do współcześnie żyjących”⁴². Ten rodzaj uczestnictwa w tradycji niejako skazuje nawet ahistorycznie nastawionego odbiorcę literatury na słuchanie wszystkiego, co od strony tradycji doń dociera.

Szkoła formalno-strukturalna wprowadziła pojęcie ograniczonej referencji wypowiedzi językowych o dominującej funkcji estetycznej. Referencjalność miałaby jednak wzrastać w miarę słabnięcia nadorganizacji. Koncepcje te wynikały z utrzymywania systemowej opozycji między literaturą i rzeczywistością. W konsekwencji rodziły postępowanie dwutorowe, odzwierciedlające Saussure’owską teorię znaku. Z jednej strony, badano wypowiedź literacką jako aktualizację możliwości różnych poziomów systemu języka, a z drugiej – odniesienia do kontekstów pozaliterackich. Poetyka historyczna zajmowała się w każdym z tych układów rolą „pośrednictwa” systemowo ujmowanej tradycji literackiej. Dla myślenia poststrukturalnego referencjalność literatury jest iluzją. Dlatego też, z tego punktu widzenia, nie ma nic bardziej mylnego niż np. przekonanie, że powieść realistyczna należy do gatunku o ograniczonej intertekstualności. Zasadniczym problemem nie pozostaje bowiem, w relacjonowanym tu sposobie myślenia, określenie typu związków łączących dany tekst z innym, lecz samo rozumienie „tekstu”. Dla Kristevej jest to pojęcie nieredu-

⁴² H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 418–419.

kowalne do „wypowiedzi”. Tekst definiuje ona jako „działanie”, „produktywność”, „aparatus translingwistyczny”, „praktyki semiotyczne”⁴³. Dla wytłumaczenia tych terminów przywołuje też wreszcie badaczka Łotmanowskie pojęcie wtórnego systemu modelującego. Intertekstualność okazuje się zatem przestrzenią aktywności, w której utwór literacki wytwarza swoje znaczenie w wyniku krzyżowania się różnych typów dyskursu. Roland Barthes będzie ten proces ujmował jako tkanie, splatanie tekstu z nitek różnych kodów („tkanina głosów”)⁴⁴.

Gdyby z tego rozumowania miały wypływać jakieś konsekwencje dla poetyki historycznej, bynajmniej nie musiałyby to oznaczać jej unicestwienia. W miejsce postrzegania dzieła, jako opozycyjnej wobec kontekstu aktualizacji systemu języka za pośrednictwem tradycji, przychodzi bowiem konieczność zajęcia się interferencjami tekstu literackiego i „tekstów-kodów”⁴⁵. Równa się to rozstaniu z nieosiągalnym porządkiem zewnętrznym: systemem języka i rzeczywistością. Jedynym wymiarem obserwacji utworu pozostaje to, co określane było w strukturalizmie jako strefa mediatyzacji – tradycja, łącznik tekstu z systemem i kontekstem. Jednak wyłącznie w rozszerzonym rozumieniu tej strefy – jako intertekstualności, w obrębie której dokonuje się właśnie ów proces mediatyzacji i znika rozróżnienie porządku wewnętrznego i zewnętrznego, tekstu i kontekstu. Badanie intertekstualne przedstawia się więc jako wykrywanie w utworze gotowości do podejmowania nieustannej

⁴³ J. Kristeva: *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 76, 114 i 208–245.

⁴⁴ Na przykład w: *S/Z*. Paris 1970, s. 27–28.

⁴⁵ Pojęcie „tekstu-kodu”, które jest w niniejszym tekście kontaminacją podstawowych terminów Kristevej i Barthes’a, pojawia się pierwotnie w artykule J. Łotmana: *Tekst w tekście*. Tłum. J. Faryno. „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 328. Rozumiane jest tam jako „ogniwo pośredniczące między językiem a tekstami”, charakterystyczne dla kultur o orientacji mitologicznej. „Tekst-kod” Łotmana „nie jest jakimś abstrakcyjnym zespołem reguł konstruowania tekstu, lecz syntagmatycznie zbudowaną całością, zorganizowaną strukturą znaków”. Ibidem.

wymiany między różnymi systemami znaczącymi, jako badanie sprzężenia między teraźniejszością i przeszłością, słowem: do Gadamerowskiego z ducha „słuchania wszystkiego”, co „przybrało postać słowa”.

Konsekwencją ujawnienia owego obecnego w każdym utworze procesu wymiany jest oddalanie wszelkich wyjaśnień deskryptywnych. Lektura deziluzyjna sprawia, że podstawowym poziomem opisu dzieła literackiego staje się jego konstytucja gatunkowa. Prawdziwa lektura deziluzyjna prowadzić jednak musi do ukazania niemożliwości istnienia jakiegokolwiek „umowy gatunkowej”, zawieranej rzekomo między uczestnikami literackiej komunikacji, i do zerwania z dostrzeganiem w gatunku nastawienia na kontakt nadawcy z odbiorcą (rozumianych jako autor i czytelnik). Jeśliby nawet przyjąć, że manifestacje gatunkowe twórców stanowią propozycję zawarcia umowy, to mimo wszystko trudno oczekiwać, że umowy takiej dotrzymają. Od romantyzmu zaczyna zanikać praktycznie konwencja komunikacyjna, w ramach której „obie strony nawiązujące kontakt są w pełni świadome warunków, w których on zachodzi” i prowadzą „grę w otwarte karty, której reguły nie są przez nikogo zatajone”⁴⁶. W konwencji tej, aczkolwiek nie bez wyjątków, daje się jeszcze ciągle czytać literatura popularna, skazana niejako na „gatunkową umowę” z rynkiem, na którym troska o konsumenta wymusza jako taką czytelność stosowania „genologicznego prawa”. Jeśli zatem uznamy rację obecną w następującym zbiorze przekonań:

1) „gatunek stanowi ułatwienie odbioru [...], zabezpiecza porozumienie co do sytuacji wypowiedzania takich właśnie słów – w ten właśnie sposób zorganizowanych” (E. Balcerzan)⁴⁷;

⁴⁶ Zob. T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 26.

⁴⁷ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, M.R. Prażłowska, Z. Żabicki. Seria II. Wrocław 1974, s. 151.

2) „gatunek jest jednym z elementów swoistego porozumienia, jakie pisarz zawiera z czytelnikiem. [...] niejako mówi czytelnikowi, czego może oczekiwać w danej wypowiedzi, niejako projektuje jego zachowania jako odbiorcy literatury” (M. Głowiński, G.L., s. 135);

3) „wszystkie literackie konwencje gatunkowe spełniają funkcję umożliwienia czy ułatwienia komunikacji literackiej poprzez osadzenie konkretnej wypowiedzi w ustalonej społecznie siatce pojęciowej” (K. Bartoszyński)⁴⁸

– jeśli więc uznamy tę rację, to tym bardziej uświadomić musimy sobie skalę problemów, jakie towarzyszą wcieleniu jej w życie.

Przytoczone rozpoznania „sytuacji gatunku” nie dotyczą bowiem sytuacji konkretnych utworów literackich. W tychże, szczególnie w dokonaniach poromantycznych, wszystkie sugerowane sposoby posługiwania się językiem genologii są oczywiście podejrzane. Ogląd współczesnych zjawisk literackich każe już sam tytuł, będący kwalifikacją gatunkową, brać w cudzysłów, traktować jako co najmniej dwuznaczny⁴⁹.

Nazwy rodzajowe – w przekonaniu Paula De Mana – takie jak *liryka* (bądź różne jej podgatunki, *oda*, *sielanka*, *elegia*) [...] są zawsze nazwami rodem z oporu i nostalgii – jak najdalej od materialności rzeczowej historii⁵⁰.

Jak z kolei przed De Manem zauważył Opacki: „nazwę gatunkową pochodzącą od autora należy traktować bądź

⁴⁸ K. Bartoszyński: *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 3..., s. 229. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 3–44.

⁴⁹ Na materiale poezji Dwudziestolecia genezę i istotę tego zjawiska demonstruje E. Balcerzan: *Systemy i przemiany...*, s. 137–189. Por. także R. Nycz: *Współczesne sylwy wobec literackości*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 77.

⁵⁰ P. De Man: *Antropomorfizm i trop w liryce*. Tłum. T. Pióro. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 144.

jako aluzję literacką, ewokującą tło, na którym utwór ma być ustawiony w czytelniczym odbiorze, bądź – nierzadko – jako prostą omyłkę⁵¹. I dlatego też np., zwłaszcza w myśleniu w perspektywie komunikacyjnej, nie można, rzecz jasna, mieszać gatunku z jego nazwami gatunkowymi⁵². Istnienie gatunków definitywnie przestało zależeć od ustalenia się takiego bądź innego ich systemu. Gatunki niedostrzegane same o sobie przypominają, wkraczają do akcji niezależnie od intencji autorskich. Pojawia się niepozbawiona przecież konsekwencji semantycznych sfera genologicznej samowoli tekstu. A z kolei użyciu języka genologii przez twórcę towarzyszy w dziele wytwarzanie się i scalanie, niemożliwych do końca do zaprojektowania, gatunkowych sensów i jego poszlak po stronie odbioru.

Zjawiskom literackim rodzącym się na przełomie XIX i XX wieku wychodzi naprzeciw koncepcja mowy poetyckiej Julii Kristevej. Odbierana łącznie z psychoanalitycznymi teoriami Jacques'a Lacana będzie nas interesowała bardziej w tych miejscach, w których daje świadectwo inspiracjom Bachtinowskiemu oraz wykazuje zbieżności z semiotyką Jurija Łotmana. Mówiąc w dużym skrócie, koncepcja ta postrzega realizowanie się wypowiedzi literackiej nie w „pod-systemie” języka w ogóle, lecz ponad nim. Język poetycki określa się w niej jako „uporządkowaną nieskończoność”, system dopełniających się kodów, będących tylko podzespołami tej nieskończoności (np. język użytkowy, metajęzyk naukowy, sztuczne systemy znakowe). Dynamika mowy poetyckiej, jak pisze Kristeva, widoczna w przełamywaniu przyzwyczajęń językowych daje badaczowi możliwość obserwowania „stawiania się znaczeń”.

Przyjęcie tej perspektywy oznacza porzucenie lingwistycznych ujęć gatunku, jako czynnika formotwórczego wnoszą-

⁵¹ I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych...*, s. 144.

⁵² Na ten temat zob. np. T. Todorov: *Dictionnaire encyclopédique de sciences du langage*. Paris 1972, s. 188–192. Przeciwno mieszaniu „przedmiotów genologicznych”, „pojęć” i „nazw genologicznych” występowała zdecydowanie S. Skwarczyńska w: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965.

cego do tekstu reguły budowy. Możemy w tym miejscu tylko powtórzyć za Edwardem Balcerzanem tezę sformułowaną przy okazji badania przezeń przemian gatunkowych w li-ryce międzywojnia:

Ograniczenie obserwacji do spraw konstrukcyjnych [...] gro-
ziłoby wręcz zafałszowaniem obrazu genologii poetyckiej [...] w każdym dowolnie obranym wycinku historii literatury⁵³.

Nawet jeśli będziemy pamiętać o konieczności uchwy-
cenia aktualnego stanu świadomości literackiej, poszuku-
jąc śladów rozumienia pojęć gatunkowych poza zjawiska-
mi artystycznymi, to i tak repertuar gatunków, zakładam
że nie tylko lirycznych, nie będzie nam dany w postaci sys-
temu. Gatunki musimy postrzegać przede wszystkim jako
„istniejące potencjalnie”, tj. jak to opisywał Balcerzan w od-
niesieniu do sytuacji w literaturze polskiej po roku 1918:
„w samych wierszach, w praktyce pisarskiej”, jako nale-
żące do „autonomicznego świata znaków sztuki słowa”⁵⁴.
To sytuacja, do której trzeba się już przyzwyczaić, skraj-
nego niemal braku ograniczeń, warunków brzegowych albo
inaczej zgoła mówiąc – „ułatwień” w odczytywaniu sen-
sów dzieła. Albo jeszcze inaczej: otwarte pole do ciągłego
rozmijania się z tymi sensami, w imię nieskończonej *se-*
miosis. Czy ta ostatnia konsekwencja daje się jakoś opa-
nować? W miejsce pożytków, które moglibyśmy czerpać
z niemożliwego już systemu, pojawia się propozycja zrów-
nania gatunku z „możliwościami znaczenia”⁵⁵. Zamiast
systematyki – semantyki gatunków. Poetyka histo-
ryczna jawi się w tej perspektywie jako dyscyplina zdolna
do obserwacji, historycznej właśnie zmienności czynników
wytwarzających znaczenie. Są nimi gatunki czy też „typy

⁵³ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany...*, s. 154.

⁵⁴ Ibidem, s. 144–145.

⁵⁵ Por. J. Culler: *Convention and Naturalization*. In: Idem: *Structu-
ralist Poetics*. London 1975, s. 137. W polskim przekładzie: *Konwencja
i oswojenie*. Tłum. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał
i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 155.

dyskursów”. Dla Kristevej np., badającej powieść, te ostatnie, wchodząc do danej „organizacji tekstowej”, stanowią „współrzędne historyczne i społeczne”⁵⁶. Intertekstualność danego tekstu otwiera go więc na historię i społeczeństwo. Bliskie wydaje się to tym ujęciom z zakresu poetyki historycznej, które np. popularność określonych gatunków w danym momencie czasowym wiązały z „ich szczególną przydatnością jako języka przekładu zjawisk społeczno-politycznych”⁵⁷.

Gatunek, przy takim określeniu jego funkcji, nie może być więc postrzegany jako „zasadniczo niezmiennająca się struktura” wyznaczana przez ponadczasowe normy, lecz jako typ kodu określany przez zbiór realnie istniejących w danej chwili utworów lub wypowiedzi, podlegający nieustannym transformacjom. Dlatego też np. – jak zauważa Philippe Lejeune – który pojmując gatunek jako instytucję społeczną, „nie ma wiecznej istoty listu, ale istnienie płynne i przypadkowe jakiegoś kodu komunikacji pisanej, który w połączeniu z innymi cechami może spełniać różne funkcje w rozmaitych systemach”⁵⁸. Jego przemiana dokonuje się wraz z przemianą całego interferującego z nim otoczenia, tzn. wraz z przestrzenią jego intertekstualności.

Tak więc – odwołajmy się znów do, zajmującego się ewolucją autobiografii, Lejeune’a – trudno zrozumieć autobiografię pisaną na wzór Rousseau bez usytuowania jej w tradycji wyznań religijnych lub bez przyjrzenia się, jak od połowy XVII wieku gra wymiany między pamiętnikiem i powieścią stopniowo przekształcała opowiadanie pierwszoosobowe⁵⁹.

⁵⁶ J. Kristeva: *Sémeiotiké...*; Podobnie dla J. Derridy „pytanie o gatunek nie jest pytaniem formalnym”. Por.: Idem: *La loi du genre...*

⁵⁷ Por. np.: I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych...*, s. 162.

⁵⁸ Ph. Lejeune: *Autobiografia i historia literatury*. Tłum. R. Lubas-Bartoszyńska. W: Ph. Lejeune: *Wariacje na temat pewnego paktu*. Kraków 2001, s. 62.

⁵⁹ Ibidem, s. 63.

Obserwujemy zatem ciąg utworów, których tożsamości nie określa powtórzenie, lecz różnica. Poddając analizie konkretny, pojedynczy utwór dostrzegamy w nim uobecnienie przeszłości w sensie recepcji (rozumianej najogólniej jako specyficzny rodzaj interpretacji)⁶⁰, a to znaczy, że odczytanie ukierunkowań na „uprzedni korpus literacki” równa się odczytaniu znaczenia tych ukierunkowań dla określonej terażniejszości tekstu literackiego. „Horyzonty przeszłości” nie mogą więc pozostawać „zamknięte”, a powinny jawić się jako „ruchome”. Jak to przejrzyście ujął Gadamer: „Horyzont jest raczej czymś, w co wkraczamy i co kroczy razem z nami”⁶¹. Przy takim podejściu badanie z zakresu poetyki historycznej nie staje się nigdy rekonstrukcją genologicznego cmentarzyska. Nie staje się nią również dlatego, że ujmowanie kultury, historii i życia społecznego w kategoriach powszechnego tekstu zmusza każdą dyscyplinę do przekraczania wyznaczonych dla siebie granic.

W przypadku poetyki historycznej warto tu np. nawiązać do inicjatywy badawczej Czesława Zgorzelskiego, który obserwację ciągów gatunkowych poprowadził w perspektywie „pozaliterackich sfer odniesienia” – „intonacji”, „nastawienia społecznego”⁶². Jego obserwacje „retoryczności”, „śpiewności” i „potoczności”, jako historycznie zmiennych czynników kształtujących wypowiedzi literackie, można

⁶⁰ Por. rozumienie pojęcia i przegląd stanowisk w kwestii „recepcji” i „powtórzenia”: B. Skarga: *Granice historyczności*. Warszawa 1989, s. 76–92. „Recepcja – formułuje definicję B. Skarga – jest pokonującym oddalenie zwrotem od czegoś do czegoś i aktualizacją”. Oczywiście może być zarówno akceptacją, jak i negacją. Por. ibidem, s. 78.

⁶¹ H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 288.

⁶² C. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 2..., s. 144–160. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2. Na konieczność powiązania w badaniach historycznoliterackich przemian „głównych elementów dziedziny literatury” z „ogólniejszą dziedziną przekształcenia się języka” zwracał również uwagę H. White: *Zagadnienie przemiany w historii literatury*. Tłum. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 287.

w pewnym uproszczeniu podsumować jako genologiczne wyjście w kierunku socjolingwistyki⁶³. Wzbogacenie czy też uzależnienie kwalifikacji genologicznej od socjolingwistycznej nie oznacza tu jednak skrzyżowania genologii ze stylistyką. Chodzi bowiem o ujęcie intertekstualne, a zatem podkreślające gatunkowe cechy kodów językowych.

W ujęciu tym tekst literacki możemy obserwować nie tyle jako tekst świadomie odwołujący się do jakiegoś stylu społecznego, ile jako tekst, którego znaczenia rodzą się nawet poza tym świadomym odwołaniem, w wyniku samej możliwości odczytywania go na tle określonych praktyk wypowiedzeniowych. „Dziedzinę znaczeń” tekstu poszerza zatem, na co zwracał uwagę Łotman, historia jego recepcji: „Wciąż nowe kody świadomości czytelnicznych ujawniają w tekście nowe warstwy semantyczne”⁶⁴. Wyklucza to zatem koncepcje lektury podkreślające głównie mimeptyczny charakter obecności stylów społecznych w utworach literackich. Samo pojęcie „stylu społecznego” wydaje się również, na użytek owego genologicznego wykroczenia (w stronę socjolingwistyki i recepcji), domagać wyraźnego dookreślenia w przypadku konkretnych analiz. Najistotniejsze wydaje się uchwycenie stylów, dyskursów, matryc, kodów, także „kodów świadomości czytelnicznych”, dominujących w danym wycinku czasu i określenie ich w relacji do tzw. gatunków koronnych⁶⁵.

Obserwacja taka wymyka się opisom systemowym ukierunkowanym normatywnie. Jeśli przyjąć za Barbarą Skargą, że „recepcja jest zawsze wybiórcza”⁶⁶, to poznanie historyczności tekstu wymaga jego maksymalnego rozwar-

⁶³ Przywołane tu czynniki można odnieść kolejno do tradycyjnego podziału stylów na wysoki, średni i niski. O możliwości potraktowania ich jako kategorii socjolingwistycznych pisze M. Głowiński w rozprawie: *Poetyka a socjolingwistyka*. W: *Idem: Poetyka i okolice...*, s. 57–58.

⁶⁴ J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 103.

⁶⁵ Por. na temat rozumienia pojęcia „gatunek koronny” I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych...*

⁶⁶ B. Skarga: *Granice historyczności...*, s. 83.

stwienia. Istotne dla konstruowanych znaczeń powiązania intertekstualne mogą bowiem powstawać niezależnie od siebie na różnych poziomach utworu. Dla Rolanda Barthes'a takie „nieposzanowanie” tekstu będzie jedyną drogą umożliwiającą odsłonięcie jego wielości. Komentarz oznacza nieuwzględnienie naturalnego toku składniowego czy fabularnego tekstu oraz jego ukształtowania retorycznego – oznacza „sponiewieranie tekstu”⁶⁷. Konieczność rozwarstwień, o których mowa, wynika z właściwości budowy tekstu artystycznego, na które zwracał uwagę Łotman, pisząc, że „każdy detal i tekst jako całość wchodzi w skład różnych systemów odniesień, uzyskując w rezultacie więcej niż jedno znaczenie”⁶⁸. To, co w każdym dziele postrzegamy jako indywidualne i niepowtarzalne, powstaje – jak pisał Łotman – „w przecięciu wielu struktur i należy do nich jednocześnie »grając« całym bogactwem powstających przy tym znaczeń”⁶⁹.

Próba przedstawienia tu hipotetycznej domeny poetyki historycznej, pogodzonej, na ile to możliwe oczywiście, ze świadomością tzw. poststrukturalizmu z semiologicznym rodowodem, prowadzi tę dyscyplinę drogą wiodącą od historii literatury do „sztuki interpretacji”⁷⁰ i do „procesu rozumienia”, w którym dochodzi do „stapiania się horyzon-tów”: historycznego i współczesności⁷¹. Od zajmowania się

⁶⁷ R. Barthes: *S/Z...*, s. 21–22.

⁶⁸ J. Łotman: *Struktury tekstu...*, s. 99.

⁶⁹ Ibidem, s. 428.

⁷⁰ Interpretacja historycznoliteracka nie może być zatem pojmowana jako „jedna z wielu”, „specyficzna odmiana” interpretacji. Świadomość „pochodzenia” elementów utworu jest nieodzowna dla interpretacji w ogóle. (Por. o tym np.: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji*. Katowice 1975). Zgodne z tym ujęciem jest definiowanie „intertekstualności” przez Michaela Riffaterre’a jako „sposobu rozumienia tekstu” wynikającego z przekonania, że „tekst literacki nie jest po prostu zespołem leksemów zorganizowanych w syntagmy, lecz zespołem presupozycji z innych tekstów”. Por. Idem: *La syllepse intertextuelle*. „Poétique” 1979, n° 40, s. 496.

⁷¹ Przywołuję tu, rzecz jasna, jeden z punktów hermeneutycznego projektu H.-G. Gadamera. Por. Idem: *Prawda i metoda...*, s. 290–291.

tekstem w historii przechodzimy do ożywienia historii w tekście. Od śledzenia powtórzeń do uruchamiania sensotwórczej gry różnic. W tej intertekstualnej perspektywie, miast mówić o upadku poetyki historycznej, należałoby się raczej zastanowić nad losem poetyki opisowej⁷².

⁷² Poetyka opisowa pozostaje w takim ujęciu zbiorem abstrakcyjnych zasad, terminów oraz instrumentów ustanowionych na etapie „przedtekstowym”. W przełożeniu na praktykę analityczną, jak ujął zagadnienie J. Łotman: „Wersologia opisowa i poetyka opisowa wychodzą od rozumienia konstrukcji artystycznej jako mechanicznej sumy odrębnie istniejących chwytów”. Por. Idem: *Struktury tekstu...*, s. 140.

Kołysanka

Twórczość Adama Zagajewskiego, po trzydziestu latach od debiutanckiego tomu *Komunikat*, ma dziś ugruntowaną pozycję w świadomości uczestników procesu komunikacji literackiej. Śledząc dokumenty owej świadomości, chciałoby się dodać, że miejscami jest to pozycja „zbyt ugruntowana”, zwłaszcza gdy myślimy o recepcji wierszy publikowanych od drugiej połowy lat osiemdziesiątych (*Jechać do Lwowa*, 1985). Sporą rolę w nadaniu kierunku tej recepcji odegrał sam Adam Zagajewski, wydając zbiór esejów *Solidarność i samotność* (1986). Język Zagajewskiego esyisty stał się gotowym kodem-wytrychem, „stałym łączem”, zapewniającym szybki dostęp do rozumienia Zagajewskiego poety. W świetle nowego od-autorskiego kodu odczytano również wcześniejsze wiersze, ustawiając „moment przełomu” w twórczości poety na wydanie *Listu. Ody do wielości* (1982). Kluczem do nowej lektury, nie tylko nowych wierszy, stała się do znudzenia przywoływana przez krytykę wykładnia opozycji słowa „nie” i słowa „tak”, sformułowana przez Zagajewskiego w trakcie oceny Nowej Fali:

Odkrycie wartości i siły słowa „nie” na długi czas wyznaczyło kierunek rozwoju tej poezji. Teraz widzę coraz wyraźniej, do jakiego ograniczenia muzyki to prowadzi [...]. Co jednak dzieje się ze słowem „nie”: jest ono dosyć impertynenckie, zaczyna żyć własnym gorączkowym, negatywnym, beczelnym życiem. Rozrasta się i może zagrozić innemu tonowi, o ileż ważniejszemu i potężniejszemu, wielkiemu słowu „tak”, którego adresatem nie jest żaden system po-

lityczny ani ideologiczny, ani historyczny, ani ekonomiczny, ani filozofia Hegla, ani policja konna, ani nic, lecz rozległy, żywy świat [...]¹.

Echa tych m.in. zdań eseju „gruntowały”, w części zapewne przypadkowo, odbiór poezji Zagajewskiego. Tadeusz Nyczek pisał: „Świat na »tak« wdziera się w wiersze falą tym silniejszą, im bardziej kiedyś był z wierszy wypraszanym”². Anna Czabanowska-Wróbel dowodziła w trzy lata później, że „Najnowsze wiersze Zagajewskiego opublikowane w tomie *Płótno* (1990) są wyrazem akceptacji i afirmacji świata”³. W odniesieniu do wierszy z *Płótna* i *Jechać do Lwowa* Janusz Drzewucki konstatował: „Przyjmując świat jaki jest, Zagajewski głosi pochwałę jego bogactwa, kryjącą się w jego różnaitości i wielości”⁴. Leokadia Hul w szkicu pod wymownym tytułem „*Niech ta rzeczywistość istnieje*” przekonywała, że

Wiersz *Owoce*, a także cały tomik *Jechać do Lwowa* i podobnie następny *Płótno* są poetyckim manifestem „woli rzeczywistości”, poetyckiego łakomstwa, fascynacji żywnością ziemi, bogactwem i wielością kształtów, barw, dźwięków, smaków⁵.

I jeszcze Jarosław Klejnocki, który, komentując wiersze ze wspomnianych już tomów, zapisywał:

Jest to zachwyt filozofa urzeczonego wielobarwnością, zmiennością, różnością. Ten zachwyt każe człowiekowi [...]

¹ A. Zagajewski: *Solidarność i samotność*. Paryż 1986, s. 66.

² T. Nyczek: *Kot w mokrym ogrodzie*. W: Idem: *Emigranci*. Kraków 1988, s. 155.

³ A. Czabanowska-Wróbel: *Dwa światy. O nowych wierszach Adama Zagajewskiego*. „NaGłos” 1991, nr 4, s. 242.

⁴ J. Drzewucki: *Opisanie świata*. W: Idem: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999, s. 239.

⁵ L. Hul: „*Niech ta rzeczywistość istnieje*”. W: L. Hul, Z. Chojnowski, A. Kotliński: „*Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia*”. *Interpretacje wierszy współczesnych*. Olsztyn 1995, s. 79.

konstruować teodyceę, obstawać przy nadziei mimo poczucia tragizmu istnienia⁶.

Z lektury dokumentów świadomości krytycznoliterackiej, nie tylko tych bezpośrednio przywołanych, wyłaniają się dominujące składniki rządzące recepcją Zagajewskiego „po przełomie”: „świat na tak”, „afirmacja świata”, „pochwala bogactwa świata”, „wola rzeczywistości”, „zachwyt różnością”. Nie jest bynajmniej moim zamiarem polemika z przedstawionym tu schematycznie obrazem poezji autora *Solidarności i samotności*. Tym bardziej, że obraz ten jest umotywowany – jak się wydaje – sugerowanym przeze mnie wcześniej „od-autorskim”, co nie znaczy tu, że przez autora zamierzonym, kodem lektury. Kłopot w tym, że w trakcie dochodzenia do istoty poszczególnych wierszy z osobna, „kod” ów często znajdzie się na marginesie albo też znajdzie się wobec tych wierszy w sprzeczności. Proponuję zatem próbę odczytania jednego z utworów Adama Zagajewskiego w kontekście kodów innych niż rekonstruowanego na podstawie eseistyki samego autora i świadectw krytycznych. Kod ten, choć trzeba przyznać, że niezwykle sugestywny, w odniesieniu do tekstu np. *Kołysanki* ze zbioru *Płótno*⁷ wydał mi się co najmniej obojętny:

Nie zaśniesz dzisiaj. Tyle blasku w oknie.
Sztuczne ognie rosną nad miastem.
Nie zaśniesz, za dużo się zdarzyło.
Książki czuwają nad tobą, ustawione w rzędy.
Będziesz długo myślał o tym, co się stało
i czego nie było. Nie zaśniesz dzisiaj.
Zbuntują się twoje różowe powieki,
będziesz miał oczy czerwone, piekące,
i serce spuchnięte od wspomnień.

⁶ J. Klejnocki: *Poezja samotności (Adam Zagajewski a poeci „brulionu”)*. W: „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. R. 31 [1996]. Red. S. Makowski. Warszawa 1997, s. 92.

⁷ Tekst według wydania: A. Zagajewski: *Dzikie czereśnie. Wybór wierszy*. Kraków 1992, s. 159.

Nie zaśniesz. Otworzy się encyklopedia
i wyjdą z niej dawni poeci, starannie ubrani,
osłonięci przed chłodem. Otworzy się pamięć,
jak spadochron, w nagłym syku powietrza.
Otworzy się pamięć i nie zaśniesz wcale,
będziesz się kołysać między chmurami,
cel ruchomy i jasny w świetle fajerwerków.
Nie zaśniesz już nigdy, zbyt wiele ci
opowiedziano, za dużo się zdarzyło.
Przecież każda kropla krwi mogłaby
napisać swoją szkarłatną Iliadę.
Każdy świt mógłby się stać autorem
ciemnych wspomnień. Nie zaśniesz
pod grubą kołdrą dachów, strychów i kominów,
które rzucają w górę garść popiołu.
Białe noce płyną cicho po niebie
i wiosła szeleszczą, jedwabne pończochy.
Wyjdiesz do parku i gałęzie
będą ci przyjaźnie uderzały po ramionach,
bierzmując cię jeszcze raz, jakby nie były
pewne twojej wierności. Nie zaśniesz.
Będziesz biegł przez pusty park, staniesz się
cieniem i spotkasz inne cienie. Będziesz
myślał o kimś, kogo już nie ma i o kimś,
kto żyje tak bardzo, że to życie na brzegach
zamienia się w miłość. Coraz więcej światła
gromadzi się w pokoju. Nie zaśniesz dzisiaj.

Narzucającym się, z racji tytułu, kontekstem odbioru musi być w tym przypadku język genologii. Narzucającym się, mimo bogatego doświadczenia literatury współczesnej w nadawaniu dwuznacznego, „cudzyślowowego” charakteru, konwencjonalnej kwalifikacji gatunkowej obecnej w tytułach. Przytoczony wiersz wydaje się zresztą bliski takim właśnie praktykom pisarskim, które biorą w nawias klasyczną „umowę gatunkową” zawieraną zazwyczaj między uczestnikami literackiej komunikacji. Podczas pobieżnego oglądu należałoby go usytuować wśród takich przypadków użycia języka genologii, które Edward Balcerzan nazwał realizacją „wariantu postromantycznego”:

Gatunki, które tworzą się na gruzach form klasycznych, są przede wszystkim zaprzeczeniem starej „gramatyki” genologicznej. Mówią „nie”. Niesielanka, niesonet, niedytyramb, nieoda, niemodlitwa. A więc nie, i jeszcze raz nie⁸.

Czy zatem *Kołysanka* Zagajewskiego jest w istocie niekołysanką?

Wobec kołysanki, której geneza jako gatunku lirycznego ma charakter sytuacyjny, istnieje zasadniczo dość wyraźnie określona wspólnota oczekiwań odbiorczych. Ludowy rodowód sprzyja tu nawet pewnej powszechności i nieskomplikowaniu możliwych zachowań czytelniczych. Kołysanka, jak czytamy w *Słowniku języka polskiego*, to „zwłaszcza pieśń liryczna o płynnej melodyce i kołyszącym rytmie” oraz „pio-senka śpiewana przy usypianiu dziecka”⁹. *Słowniki terminów literackich* są w tym przypadku równie zgodne w sądach i powściągliwe w zakresie ich objętości. Michał Głowiński określa kołysankę jako „jedną z odmian pieśni ludowej” i „liryczną pieśń śpiewaną nad kołyską”, po czym zauważa, że gatunek „występuje także w poezji wykształconej i w poezji dla dzieci”¹⁰. Stanisław Sierotwiński pisze z kolei, że kołysanka jest „pieśnią związaną swą genezą z życiem, towarzyszącą usypianiu dziecka”, a „jako forma liryczna odznacza się melodyjnością, spokojnym, falującym rytmem wiersza, nastrojem rzewnym, łagodnym”¹¹. Jerzy Cieślukowski zalicza kołysankę do „najstarszych rymowanek dziecięcych”, wskazuje na możliwość przybierania przez tekst „cechy bajki, formy monologu lirycznego, nierzadko skargi”¹².

⁸ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, M.R. Prąglowska, Z. Żabicki. Seria II. Wrocław 1974, s. 172.

⁹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 1. Warszawa 1978, s. 968.

¹⁰ M. Głowiński: *Kołysanka*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 226.

¹¹ S. Sierotwiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1986, s. 117.

¹² J. Cieślukowski: *Folklor dziecięcy*. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984, s. 266.

W świadomości współczesnego polskiego odbiorcy skalę „możliwości znaczeniowych” gatunku określa – jak można domniemywać – obszar kształtujący się gdzieś pomiędzy *A-a*, *kotki dwa* i kolędą *Lulajże Jezuniu*.

Pojemność semantyczna kołysanki jako „formy lirycznej” albo też „gatunku poezji wykształconej” wyznaczona więc została zakorzenieniem w folklorze, w szczególności dziecięcym. Zespół pieśniowych chwytów (powtórzeń, refrenów, paralelizmów) ewokuje spokój i łagodność, buduje nastrój sprzyjający wyciszeniu, umożliwia odejście od realności w świat baśniowy. Wsłuchując się w sensy wywoływane przez gatunek kołysanki, nie sposób nie uzupełnić kontekstu folklorystycznego o muzyczny, z kołysankami Chopina i Moniuszki czy później Panufnika na czele. Kompozycje instrumentalne wymienionych autorów określane bywają mianem „arcydzieła nastroju”, gatunek definiuje się zaś jako „melodię pełną słodyczy i sennego rozmarzenia”¹³.

Kołysanka Adama Zagajewskiego, mimo że nie jest, rzecz jasna, stroficzną pieśnią, podejmuje, jakby to dziwnie nie zabrzmiało, a zwłaszcza na tle jej incipitu „Nie zaśniesz dzisiaj...”, mówienie adekwatnym do tytułu językiem genealogii. Wspomniany *incipit* np. bez trudu zlokalizujemy jako uporczywy refren, powracający aż dziewięciokrotnie! W wydaniu Zagajewskiego to wręcz klasyczna kompozycja pierścieniowa ustawiająca persewerujący „nawrót” także na końcu utworu. Zbliżoną do powtórzeń wyrazowych funkcję posiadają charakterystyczne dla stylu pieśni ludowej konstrukcje wyliczeniowe, które są przecież rodzajem powtórzeń, tyle że wewnątrztekstowo skondensowanych. Zagajewski korzysta oczywiście i z tej możliwości formalnej: „oczy czerwone, piekące / i serce spuchnięte”; „pod grubą kołdrą dachów, strychów i kominów”. Oprócz refrenowych powtórzeń i wyliczeń należy, pośród zjawisk z zakresu reguł budowy gatunku, wskazać paralelizm: syntaktyczny oparty na konstrukcji przeczenia („nie zaśniesz”) i formy

¹³ Zob. *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1960, s. 343–344.

czasu przyszłego („będziesz”, „wyjdiesz”, „staniesz się”), któremu towarzyszy paralelizm znaczeniowy. I tak, np. obrazowi „sztucznych ogni nad miastem” odpowiada w innej części wiersza obraz „kominów, / które rzucają w górę garść popiołu”, a dosłownemu „otwarciu encyklopedii” symboliczne „otwieranie się pamięci”. Modelowego przykładu do obserwacji tego zabiegu dostarcza czterowers:

Przecież każda kropla krwi mogłaby
napisać swoją szkarłatną Iliadę.
Każdy świt mógłby się stać autorem
ciemnych wspomnień. [...]

Powtórzeniom zaimka upowszechniającego „każdy” towarzyszy konstrukcja zdania w trybie przypuszczającym. Metaforyczny obraz pisania krwią („życiopisanie”), ustawiający „kroplę krwi” w roli twórcy dzieła sztuki, szuka pokrewieństwa z równie nietypowym autorem – „świtem”. W obu figurach poetyckich akt tworzenia został odintelektualizowany i odebrany człowiekowi, który stał się w tych wizjach raczej przedmiotem niż podmiotem dzieła. Paralelizm formalny zawdzięczamy również obecnej w obu zdaniach iscie barokowej grze kontrastów. Zestawieniu „dwóch nieskończoności” ze zdania pierwszego („kropla krwi” – „Iliada”), wiążącego w koncepcie sferę ciała i ducha, odpowiada konsekwentnie, w zdaniu drugim, oksymoroniczne powiązanie „świtu” i „ciemnych wspomnień”.

Paralelizmy, wyliczenia i powtórzenia tak silnie związane z folklorem, z którego wywodzi się przecież gatunek kołysanki, i tak gęsto wypełniające wiersz Zagajewskiego, przesądzające wręcz o zamyśle całej kompozycji („pierścień”), trudno uznać wyłącznie za przejaw „kołysankowej” inkrustacji. Gdyby, kierując się chociażby inicjalnym, zaprzeczającym konwencji „Nie zaśniesz dzisiaj...”, serię chwytów konstrukcyjnych potwierdzających tytułowe określenie gatunkowe, sprowadzić do roli aluzji formalnej, to pozostałoby nam ograniczyć odczytanie jej funkcji jako stylizacji. Strategię intertekstualną autora wypadłoby wów-

czas uznać za przejaw „polemicznej reminiscencji stylistycznej”¹⁴. Niewątpliwie tekst dostarczyłby nam wystarczającej liczby argumentów na rzecz tak postawionej tezy. Znaleźlibyśmy się wtedy tylko o krok od uznania dostrzeżonej stylizacji za parodystyczną, czy też za przypadek „antykołysanki”. Stylizacyjne zawężenie pozbawiłoby nas jednak możliwości pełniejszego odczytania wiersza Zagajewskiego. W posłużeniu się kodem kołysanki nie dopatrywałbym się bowiem ani gestu negacji wzorca (co mogłoby świadczyć o parodii), ani też, z drugiej strony, śladów „afirmującej re-kreacji poetyki” (przypadek pastiszu)¹⁵. Można by złośliwie zauważyć, że Zagajewski „jest za, a nawet przeciw”. Jeśli tak jest, a takie stanowisko pragnę potwierdzić, to w poszukiwaniu sensów niezbędne staje się poszerzenie horyzontu genologicznego, nie tracąc wszak z pola widzenia faktu, że pozostajemy w kręgu kołysanki. Rzecz jasna, kołysanki, która w naszym wypadku nie należy do „literatury użytkowej”, lecz aktualizuje się w tekście „poezji wykształconej” i której nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie próbował śpiewać żadnemu dziecku nad kołyską¹⁶.

Odchodząc od wniosków, jakich dostarczyłoby kierowanie się wyłącznie lingwistycznym ujęciem: gatunku-czynnika formotwórczego (tj. np. kwestia dostrzeżenia negacji parodystycznej; po Bachtinowsku rozumując, usuwającej

¹⁴ Zob. S. Balbus: *Typologia strategii intertekstualnych i jej kryteria semantyczno-pragmatyczne*. W: I d e m: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 81.

¹⁵ Odnoszę się do rozumienia kategorii parodii i pastiszu przedstawionego w pracy R. Nycza: *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. W: I d e m: *Tekstowy świat*. Warszawa 1993, s. 151–188.

¹⁶ Wydaje się, że w przypadku kołysanki należy przyjąć następujące stopniowanie źródeł: folklor – kultura popularna – twórczość literacka, przy czym w tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z „kołysanką artystyczną”, realizującą się w konwencji pieśniowej oraz „kołysanką poetycką”, niepiisaną już do melodii. Zob. analogiczne rozważania dotyczące podobnych losów kolędy: R. Cudałak: *Dziwna kolęda. Wokół „Kolędy” Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opaci. Katowice 1991, s. 75–76.

nasz tekst poza obręb gatunku kołysanki¹⁷), wydaje się właściwe zaproponowanie lektury zorientowanej bardziej historycznie niż deskryptywnie. W perspektywie potrzeby rozumienia tekstu przychodzi systematykę zastąpić semantyką gatunków. Pytanie o gatunek nie może być pytaniem formalnym. Bliska takiemu podejściu będzie koncepcja genologiczna Jonathana Cullera, w której „konwencje gatunku” to „w rzeczywistości możliwości znaczenia, sposoby osvajania tekstu i znajdowania dla niego miejsca w świecie określonym przez naszą kulturę”¹⁸. Aktualną propozycją pozostaje też obserwacja historycznej zmienności gatunków wskutek działania „pozaliterackich sfer odniesienia” („tendencji strukturalnych”), co na przykładach liryki XIX-wiecznej pokazał Czesław Zgorzelski¹⁹. Celem analizy będzie zatem rozpoznanie w wierszu „pokładów genologicznych”, jak by rzecz nazwał Ireneusz Opacki²⁰. Stawiając problem na płaszczyźnie intertekstualnej, dążyć będziemy do uchwycenia znaczeń utworu zrodzonych w wyniku samej możliwości odczytywania go na tle interferujących z nim „kodów” czy „dyskursów” (albo: stylów mówienia, gatunków, tendencji strukturalnych) i, następnie, odniesienia ich do możliwego „gatunku koronnego”.

¹⁷ „Gatunki parodystyczne – pisał Michaił Bachtin – nie należą do gatunków, których parodie stanowią”. Zob. Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 509. W innym miejscu Bachtin podaje przykład sonetu: „forma sonetu w sonecie parodystycznym nie jest wcale gatunkiem, czyli formą całości, jest natomiast przedmiotem przedstawienia; sonet jest tutaj bohaterem parodii.” Ibidem, s. 501.

¹⁸ J. Culler: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 155.

¹⁹ C. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław 1987, s. 144–160.

²⁰ Odwołuję się tu do koncepcji przedstawionej przez I. Opackiego w artykule: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław 1987, s. 131–167.

Wspominałem już o niewątpliwym posłużeniu się przez Zagajewskiego językiem kołysanki. Zgodny z nim jest nawet apetywny charakter tekstu. Jak twierdzi bowiem znawca problemu Jerzy Cieślowski, „kołysanka jest rozmową”²¹. Drużosobowe formy czasownika oraz odpowiednie zaimki poświadczają, zgodnie z konwencją, istnienie milczącego, choć „świadomego i rozumiejącego” partnera. Pierścieniowa kompozycja, paralelizm składniowo-znaczeniowy, wyliczenia i powtórzenia wyrazowe sprzyjają natomiast nastrojowi odrealnienia rzeczywistości przedstawionej – budowaniu łączności z wizją senną. Folklorystyczna geneza tego języka każe również pamiętać o ewokowaniu innych sensów wnoszonych przez określoną budowę tekstu. Kluczowy dla nas zabieg „powtórzenia” ma w folklorze funkcję rytualną, jak pisze Jerzy Bartmiński, „pozostaje też w widocznym związku z koncepcją czasu nawrotowego (sakralnego)”, „kształtuje raczej postawę kontemplatywną i emocjonalną”²². Nie inaczej skutkuje też ów chwyt w przypadku analizowanego utworu.

Jeden z paradoksów wiersza Zagajewskiego polega na ustawieniu kodu wywodzącego się z obszaru kultury niskiej w roli „mówiącego” w imieniu kultury wysokiej. Gatunek o ludycznej, użytkowej proveniencji poświadcza postawę estetyczną przeciwstawianą prymitywnemu ludzizmowi społeczeństw końca wieku. Zderzenie brzmienia tytułu z incipitem (*Kołysanka* – „Nie zaśniesz dzisiaj...”) unaczynia bowiem funkcję metaliteracką i sprawia, że jednym ze sposobów odczytania wiersza jest potraktowanie go jako wypowiedzi na temat poezji²³. W ramach utworu wypowiedź

²¹ J. Cieślowski: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*. Wrocław 1985, s. 74. Dalej także warto odnotowania rozważania o historii kołysanki i jej wstępna typologia (ibidem, s. 74–84).

²² J. Bartmiński: *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983, s. 266.

²³ Możemy wyjaśnić ten chwyt w kategoriach *vraisemblance*, przykład „konwencji naturalności” J. Cullera. Zob. Idem: *Konwencja i oswajanie...*, s. 178.

ta jest elementem rozleglejszego kodu sztuki (kultury). Reprezentują go jeszcze „książki”, „encyklopedia”, „dawni poeci”, „Iliada”. Zaryzykuję również przypisanie do tego pola zwrotu: „będziesz się kołysać między chmurami”. Odniesienie do frazeologizmu „bujać w obłokach” ewokuje wizję bohatera lirycznego-artysty, zgodnie ze znaczeniem językowego pierwowzoru „pogrążonego w marzeniach, dalekiego od realnego świata”. Otrzymujemy tu, co warto zauważyć, wizję koherentną z sensami wnoszonymi przez sumę elementów kołysankowej organizacji wiersza.

Kod kultury idzie w parze z kodem pamięci. Dyskurs „wspominania” przekracza w świecie wiersza ramy zdarzenia językowego: „serce spuchnięte od wspomnień”. Długotrwałe, pracowite „przypominanie” („Będziesz długo myślał o tym, co się stało / i czego nie było.”) przekłada się na fizycznie uobecnione emocje („oczy czerwone, piekące”), a jednocześnie waloryzowane jest dodatkowo, gdy obejmuje poezję – pamięć jako ratunek: „Otworzy się pamięć, / jak spadochron”. W obrębie struktury wiersza trwa natomiast nieustanne „przypominanie” mowy kołysanki („pamięć gatunku”) artykułujące utratę i tęsknotę. Bezsensowność nocnego rozpamiętywania, obcowania z literaturą, rozmyślań, wyodrębnia bohatera lirycznego z „rozrywkowej” scenerii bezsensowności metropolii.

Czas przeszły staje w wierszu naprzeciw teraźniejszości, która przemawia językiem mediów i kultury masowej. Ta ostatnia manifestuje beztroski ludyzm języka widowisk: „sztuczne ognie nad miastem”, „światło fajerwerków”. Kontekst języka mediów znaleźć można w epatowaniu grozą i lękiem, w nadmiarze zdarzeń i komunikatów, z którymi miałby poradzić sobie adresat liryczny: „zbyt wiele ci / opowiedziano, za dużo się zdarzyło”. Nadmiar otrzymywanych informacji, nadmiar realnego (opowiedzianego) świata występuje tu przeciw pamięci. Funkcją tego nadmiaru w danej teraźniejszości jest, jak by to ujął Baudrillard, „dezaktualizacja pamięci”²⁴. Jeśli przyjąć za nim również, że „in-

²⁴ J. Baudrillard: *Rozmowy przed końcem*. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001, s. 46.

formacja niszczy wydarzenie, a następnie niszczy samą siebie jako wydarzenie”²⁵, to gest kreacji poetyckiej w wydaniu Zagajewskiego staje tu w podwójnej opozycji. Raz jako aktualizacja pamięci – historii przetworzonej w sztukę („każda kropla krwi mogłaby / napisać swoją szkarłatną Iliadę”), drugi raz – przez wiarę w trwanie samej sztuki. Sensy wiersza nie dają się jednak ująć w proste opozycje: przeszłość – teraźniejszość, elitarność – masowość, kreacja – „wiadomość”, bezsenność jednostkowego wspominania – bezsenność *Świąteł wielkiego miasta*.

Dyskurs historii i pamięci potrafi przecież posługiwać się kodem zagrożenia („szkarłatna Iliada”, „ciemne wspomnienia”). Pojawia się wreszcie dyskurs militarny, z jednej strony – skontaminowany z pamięcią („Książki czuwają nad tobą, ustawione w rzędy”), z drugiej strony – demaskujący intencje kultury masowej („cel ruchomy i jasny w świetle fajerwerków”). „Armia” poetów trzymająca straż i osłaniająca bohatera przed obstrzałem – jednakowoż językowo razem z nim wplątana w wojnę. Wrażenie grozy potęguje dodatkowo profetyczny ton całej wypowiedzi.

Trudno – jak sądzę – oprzeć się narastającej w wierszu wizji katastroficznej. Po jej stronie staje m.in. obecny w wierszu „tekst Miasta” – współczesnego *cit  infernale*, Miasta Światła („fenotypicznie” najsilniej chyba zrealizowany przez Paryż czy Nowy Jork), którego nocny styl życia realizuje się w swoistej „poetyce bezsenności”: „Tyle blasku w oknie”. Przynależne do tej poetyki „sztuczne ognie nad miastem” czy „światło fajerwerków” zdają się symbolizować cywilizacyjny wariant „pożaru świata”. „Ogniste niebo” należy oczywiście do podstawowych elementów katastroficznego sztafazu. Podobnie jak obraz „popiołu”. Wskazane już wcześniej paralelne zestawienie: „Sztuczne ognie rosną nad miastem” – kominy, „które rzucają w górę garść popiołu” w elementach realnego świata każe szukać przeczucia katastrofy, wydobywa grozę z „dziwnej fantastyki rzeczywisto-

²⁵ Ibidem, s. 95.

ści”²⁶. Warto w tym miejscu powrócić do sfery muzyczności tekstu – organizacji brzmieniowej, która dopomina się szczególnie głośno o dostrzeżenie instrumentacji głoskowej, zwłaszcza następującego fragmentu:

[...] **O**tworzy się encyklopedia
i wyjdą z niej dawni **p**oeci, starannie ubrani,
oślonięci przed **ch**łodem. **O**tworzy się pamięć,
jak spado**ch**ron, w nagłym syku **p**owietrza.
Otworzy się pamięć i nie zaśniesz wcale,
będziesz się **ko**łysać między chmurami,
cel ruch**o**my i jasny w świetle fajerwerków.

Głoska „o” zdominowała przestrzeń fonetyczną w tym fragmencie przede wszystkim przez trzykrotne, anaforyczne pojawienie się słowa „otworzy”. Anafora wydobywa również i uprzywilejowuje pozostałe użycia samogłoski „o” (dodajmy: obecnej także w tytule), wprowadza – jak moglibyśmy powtórzyć za Romanem Jakobsonem – „*leitmotiv* wokaliczny”²⁷. W analizie wiersza Słowackiego *O! nieszczęśliwa! o! uciemężona...* Jakobson sygnalizuje „ciemny *timbr*” szerokiego „o”, zwłaszcza pod akcentem wyrazowym. Skupione, ciemne „**o**”, pozostające w zgodzie semantycznej z wyrazami „**n**oc” i „**ko**łysanka”, szuka w tkance dźwiękowej wiersza zgody z typową dla gatunku, w dodatku również w samym słowie „**ko**łysanka” immanentnie obecną instrumentacją płynną i nosową. Słyszymy to wyraźnie już w pierwszych wersach:

Nie zaśniesz dzisiaj. Tyle **bl**asku w **o**kn**ie**.
Sztucz**n**e ogn**i**e ro**s**ną **n**ad **m**ia**s**te**m**.

²⁶ Metafora Konstantego Troczyńskiego, której używam w rozumieniu Marka Zaleskiego, kiedy komentował przy jej pomocy poezję tzw. Drugiej Awangardy. Zob. M. Zaleski: *Przygoda Drugiej Awangardy*. Wrocław 1984, s. 215–231.

²⁷ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: Idem: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 113.

Ciemne „o”, zwłaszcza ustawione w bezpośrednim sąsiedztwie, zdaje się pogłębiać melancholijny spokój i monotonię kołyszących nosówek:

Nie zaśniesz. Otworzy się **encyklopedia**
i wyjdą z **n**iej daw**n**i poeci, star**a**nnie ubra**n**i,

Dla planu wiersza Zagajewskiego oznacza to kolejną konfrontację znaczeń. Subtelny katastrofizm planu wyrażania ujawnia się bowiem w realizacji gatunku będącego znakiem arkadyjskości. Taką, „arkadyjską” rolę kołysanki wskazywał, przypomnijmy, np. Ireneusz Opacki, dostrzegając w przykładzie z poezji Baczyńskiego jedną ze „ścieżek”, która „wiedzie tę twórczość ku terenom swobodnej fantazji, ku terenom kraju czystej wyobraźni. Kraj ten nazywa się kołysanką, bajką”²⁸.

W świecie przedstawionym wiersza Zagajewskiego znaki zostają odwrócone: współczesnej, pozornej arkadii masowych rozrywek i wielkomiejskiej bezsenności przeciwstawia się „pamięć” kołysanki. Ludyzm, tradycyjnie w obliczu katastrofy wartościowany dodatnio, jako rodzaj „wyzwolenia przez zabawę”²⁹, teraz sam niesie Zagładę. Ludowa kołysanka natomiast – jako symbol przeszłości, staje po stronie kreacji, sztuki, wartości wysokich, choć jednocześnie każe pamiętać o ludycznej genezie poezji w ogóle, „zrodzonej w zabawie i jako zabawa”³⁰. Kołysanka pojawia się fragmentarycznie w świecie jej nieprzychylnym („tyle blasku w oknie”), niemożliwym do jej pełnego zaistnienia. Sytuację taką, w ujęciu przywoływanego już „wariantu postromantycznego” Edwarda Balcerzana, musielibyśmy uznać za przykład funkcjonowania „gatunku niemożliwego w da-

²⁸ I. Opacki: *Elegia optymistyczna. O poezji K.K. Baczyńskiego*. W: Idem: *Król-Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 197.

²⁹ Zob. K. Dybciak: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 181–201.

³⁰ J. Huizinga: *Zabawa i poezja*. W: Idem: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 174–194.

nej rzeczywistości komunikacyjnej”³¹. Zagajewski powtarza tu, z brzmieniem incipitu włącznie, doświadczenie poetyckie Juliana Przybosia, zapisane 12 października 1941 roku, w którym potrzeba kołysanki została z kolei brutalnie skonfrontowana z okolicznościami wojny i aresztowania:

Nie zasną dziś, jak zawsze,
z gwiazdą w oczach.
Rozprysnie się w dźwięku dzwonka,
przyjdą po mnie.

Wiem, umrę.
[...]”³²

Także w poezji polskiej po roku 1970 znajdziemy wcale nie odosobnione przypadki dążenia do „niemożliwego”, co tak jak w wierszu Zagajewskiego jest, w moim przekonaniu, opowiedzeniem się za kołysanką, tyle że osiągalną „fragmentarycznie” albo wręcz przechodzącą w „pieśń poranną” (z wyeksponowanym „świtem”, „światłem”). Inne realizacje kołysanki jako gatunku, jeśli mogę się tak wyrazić „możliwego inaczej”, bliskie są „pobudkowemu profetyzmowi” wiersza Zagajewskiego, potwierdzają ton katastroficznego i, w nagromadzeniu, pozwalają wyodrębnić czytelną postawę elegijną. Wskazać można np. *Kołysankę* Stanisława Barańczaka³³:

Śpij; w ciszy, w cieniu sinym śpij,
śpij w ciepłym ciele nieba o siwej godzinie
świtu, szarego świergotu, sitowia
szumiącego za szybą; śpij, z kącika ust.
rozchylonych niech spływa nikła nitka śliny,

³¹ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany...*, s. 168.

³² J. Przyboś: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1989, s. 132. Za wskazanie tego związku między obydwoma tekstami dziękuję Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi.

³³ S. Barańczak: *Kołysanka*. W: *Idem: Dziennik poranny*. Poznań 1981, s. 69.

śpij, stół przy oknie nasiąkł krwią
pod białym plastrem kartki, którą wczoraj
pokryłeś literami okrągłymi jak
rana rannego słońca, wzbierająca ropą
pod przetartym obłoków opatrunkiem; nie,

śpij, nie budź się, świergocze świt
i szary szum sitowia szepcze cicho:
śpij, w śnie się schowaj, umknij przed
mroźną zawieją ciał jak ty skulonych,
którym ze skroni spływa nikła nitka krwi,

uciekaj za zamknięte
okiennice oczu
(nie ty będziesz zasuwać ich powieki,
śpij),
skryj się za drzwiami
uchylonych ust.
(nie ty będziesz im szczęki podwiązywać,
śpij),
schroń się za ścianę
rozgrzanej pościeli
(nie ty masz ich nakrywać prześcieradłem),

śpij; w ciszy, w świetle ostrym śpij,
ze stołu krew spłynęła, lśnią czarne promienie
okrągłych liter, zwrócone do wewnątrz;
w te kolczaste obroże musisz wcisnąć szyję,
pora już wstać

Współczesne realizacje kołysanki zmierzają – jak widać –
w stronę poezji żałobnej, u Barańczaka wręcz ocierając się
o makabrę z wizji *ars moriendi*. Podobnie jest w *Kołysance
na przebudzenie*³⁴ Jarosława Markiewicza:

[...] Mija czas, nie widać kresu
wędrowania, ale zbliża się kres
wędrowca. I wędrowiec umiera

³⁴ J. Markiewicz: *Kołysanka na przebudzenie*. W: Idem: *Wybór wierszy*. Warszawa 1988, s. 234.

pod płotem. Na płocie siedzi kot.
Kot na płocie, przyczyna naszego
nieszczęścia. W życiu kota
minęła jedna chwila, a tutaj
wielki stos trupów. [...]

W celu wyartykułowania jednoznacznej przepowiedni śmierci wykorzystał z kolei sonetową kołysankę Krzysztof Paczuski w sięgającym do Mickiewiczowskich motywów lozańskich wierszu pt. *Nad ranem. Kołysanka*³⁵:

Nie bój się miła, śmierć przyjdzie na pewno,
by opiekuńczym otoczyć ramieniem
wszystkie złe myśli: śmiech, płacz i znużenie
i świt złowrogi, i żelazną ciemność.

Nie bój się. Mówisz, że dni wolno biegać,
że czas beczczasem upił się i drzemie.
Z drzew już wycesał wiatru mokry grzebień
ostatnie liście. Śmierć przyjdzie na pewno.

Śpij, miła, we śnie upadną reżimy,
a wolność rosą zabłyśnie na łąkach.
Z banicji wrócą zapomniane rymy,
by zdradę z kłamstwem postawić do kąta.

Tymczasem uśnij, Śmierć przyjdzie tej zimy.
Spójrz, oto ona z ganku biała stąpa.

*Kołysanka*³⁶ Andrzeja Niewiadomskiego jest z kolei elegijnym wywoływaniem zmarłego adresata. Poetyckie przekraczanie fenomenu „płaskiej śmierci”³⁷, przypisanego foto-

³⁵ K. Paczuski: *Nad ranem. Kołysanka*. W: Idem: *Narodziny świata*. Lublin 1992, s. 35.

³⁶ A. Niewiadomski: *Kołysanka*. W: Idem: *Prewentorium*. Lublin 1997, s. 37.

³⁷ „Wraz z Fotografiją wkraczamy w *Śmierć płaską*” – napisał Roland Barthes, tak rzecz dalej wyjaśniając: „Ohyda to właśnie: nie mieć nic do powiedzenia o śmierci osoby, którą najbardziej kocham, o jej zdjęciu, w które się wpatruję, nie mogąc nigdy go zgłębić i przekształcić”.

grafii, służy w nim odzyskiwaniu prawdziwej twarzy po-
dwójnie nieobecnego Ty:

Cicho śpij. Na tym poruszonym zdjęciu
Pochylam oddech nad twoim oddechem.

Już wiem, że twój sen sięga głębiej (biegu
rzeczy nie pamięta), że oglądasz mnie
z daleka, tak jak stary album ziemi:
białe ściany (barwne plamy na nich), czarne
drzewa. Nie budź się, wstrzymuję odliczanie.
[...]

*Kotysanka dla mojej żony*³⁸ Andrzeja Mandaliana jest
wręcz fragmentem większego cyklu trenologicznego. Staje
się składnikiem nowoczesnego *epicedium*, bezlitośnie ob-
chodząc się przy tym z toposem *non omnis moriar*.

[...]
W moich twoich snach –
miny pamięci,
sól w oku i w ustach smak
siarczanu rtęci.

W moich twoich snach –
ten wieczny szkopuł:
po mnie – tłuczeń i piach,
po tobie – popiół.

Każdy z tych wierszy podkreśla, również w warstwie or-
ganizacji tekstu, identyczną jak u Zagajewskiego potrzebę
kołysanki, artykułowaną mimo niesprzyjającej sytuacji ko-
munikacyjnej. Podobną konfrontację gatunku z tonem
żałobnym, elegijnym odnajdziemy w poezji międzywojennej,

Zob. R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 157. Wiersz Niewiadomskiego jest podjęciem pró-
by takiego właśnie niemożliwego przekształcenia.

³⁸ A. Mandalian: *Kotysanka dla mojej żony*. W: Idem: *Strzęp całun*. Warszawa 2003, s. 39–40.

np. w twórczości Jerzego Lieberta, którego *Kołysanka jodłowa*³⁹ przywołuje dodatkowo tradycje „skargi”:

Koniec wróżą lekarze.
Przyjechała rodzina,
sfrasowani grabarze
Męża, brata i syna.

[...]

Poprzez wonność jodłową
Pójdą, każde w swą stronę,
Ciało – w ziemię lipcową,
Dusza – w góry zielone.

– oraz w *Kołysance z Hymnów* Józefa Wittlina⁴⁰:

[...]

Lica wam pogłaska,
Wypogodzi czoła
Dobrego anioła
Łaska.

Cicho, cichuteńko
Powieki wam stuli,
Nie będziecie czuli
Nic.

Trzeba także odnotować utrzymany w ciemnej tonacji cykl kołysankowy Jarosława Iwaszkiewicza z przedwojennego tomu *Księga dnia i księga nocy* (1929). Przywołanie nazwy gatunkowej w tytułach wierszy staje się tu elementem obrazującym splot narodzin ze śmiercią:

³⁹ J. Liebert: *Kołysanka jodłowa*. W: *Poezja polska 1914–1939. Antologia*. Wybór i oprac. R. Matuszewski, S. Pollak. T. 1. Warszawa 1984, s. 450–451.

⁴⁰ J. Wittlin: *Kołysanka*. W: *Idem: Poezje*. Warszawa 1978, s. 43–44.

[...]

Czy to ty już przychodzisz, pytam z drżeniem,
Czy ty jesteś śmierć moja z tym dziecinnyim spojrzeniem?

W kołysce się kołysz twoja dobra głowa,
Kołyśka taka czarna jak trumna, [...] ⁴¹

Poezja Zagajewskiego wydaje się jednak znaczenie bliższa innemu obszarowi poezji międzywojennej, co sygnalizowało już odkrycie w niej katastroficznej wizji świata. Znakem tej wizji jest pamięć „arkadyjskiej” kołysanki, towarzysząca Zagładzie. Takie użycie języka gatunku odnajdziemy w czasie wojny w dorobku Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. O pożądanym kierunku recepcji decyduje tu silniej niż w innych przykładach akcentowanie „sytuacji komunikacyjnej”, jak np. w *Kołysance, któreś wiosny...*, opatrzonej dopiskiem: *szpital, kwiecień 41 r.* Ale obrazowanie katastroficzne, świat wojny, wkracza również bardziej zdecydowanie w obszar samego tekstu, jak np. w *Kołysance* z 21 grudnia 1941 roku:

Nie bój się nocy – ona zamyka
drzewa lecące i ptasie tony
w niedostrzegalnych, mrocznych muzykach,
w przestrzeni kute – złote demony,
które fosforem sypiąc wśród blasku
wznoszą się białe, modre, różowe,
wznoszą się w lejach żółtego piasku,
w chmurach rzeźbione unoszą głowy.
[...]

– i w *Kołysance* z sierpnia 1941 roku:

[...]
Wiedzie się echo odcięte od ust.
do spopielałych polan zmierzchu,

⁴¹ Cyt. według J. Iwaszkiewicz: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 220.

rozcina ziemię, więdnącą, niebiesko
astrologicznych komet nóż.
Cicho, zwierzęta łagodne –
dnia rozpalone żelazo
ktoś jakby w wodę z sykiem wrzucił.
[...]

Kołysanka jako element przeciwstawienia się rzeczywistości katastrofy należy w poezji Baczyńskiego – na co zwracał uwagę Ireneusz Opacki – do formuł „gestu magicznego” równoznacznego z gestem kreacji poetyckiej („magiczny gest istnieje tu przede wszystkim jako prośba o ten gest, jako prośba o odmienienie świata”⁴²). Widać to bardzo wyraźnie w dalszej części jednej z cytowanych *Kołysanek*:

[...]
Nie bój się nocy. To ja nią wiodę
ten strumień żywy przeobrażenia,
duchy świecące, zwierząt pochody,
które zaklinam kształtów imieniem.
[...]

Ostrość gestu Baczyńskiego: „zaklinam kształtów imieniem”, pozwala, w moim przekonaniu, równie ostro ujrzeć przeciwstawienie „świata pamięci” i „zagrożonego świata” w wierszu Adama Zagajewskiego. Przeciwstawienie – dodajmy – potwierdzające również pozytywne waloryzowanie języka kołysanki, dalekie od woli negacji wzorca.

W poezji lat trzydziestych w roli składnika świata arkadyjskiego pojawia się kołysanka u Józefa Czechowicza, z którym notabene Zagajewski wydaje się mieć wiele, jako artysta, wspólnego, jak chociażby: w postawie wobec świata manifestowany „arystokratyzm ducha” czy artykułowane w wierszach przekonanie o wielości światów i przemienności rzeczywistości. Kołysanki obecne są w wierszach

⁴² I. Opacki: *Elegia optymistyczna...*, s. 200.

dziecięcych Czechowicza, ale „motyw kołysanki”⁴³ odnajdziemy i poza nimi. Interesujący nas układ „sielanka – zagłada” wyrażony został np. wprost w *Piosence ze łzami*⁴⁴:

Kołysanki
z dalekich okien zmarszczki blasków złotych
na ścianie
próżno tam dosięgać rączką
w dużej książce malowanki
zimowych dni narkotyk

Słowa z żalu
taka piosenka co się w niebo wsączy
ja jednak wierzę
oddaję się wszystkim falom
niech mnie daleko niosą niech nikt nie stoi przy sterze
kołysanki takt ostatni się skończy
w straszliwych burz gwałtowności
[...]

Z utworów poetów „kręgu czechowiczowskiego” warto przytoczyć *Kołysankę*⁴⁵ Henryka Domańskiego – modelową wręcz realizację obserwowanego przez nas przypadku:

Uśnij nam, uśnij, maleńki,
malowany biskup w katedrze
da ci pierścień świecący do ręki,
sen jak wieża kościelna zaszemrze.

Uśnij nam, uśnij, syneczku,
czemu czoło marszczy ci gniew?
Na mogiłkach już zaszło słońeczko,
tylko chmura została jak krew.

⁴³ Określenie Tadeusza Kłaka. Zob. Idem: *Wstęp*. W: J. Czechowicz. *Wybór poezji*. Wrocław 1985, s. LXII.

⁴⁴ Ibidem, s. 10–11.

⁴⁵ H. Domański: *Kołysanka*. W: *Poezja polska 1914–1939. Antologia*. T. 2. Warszawa 1984, s. 331.

Uśnij nam, uśnij, nowo narodzony,
z księżycem w żrenicach cicho sobie leż.
Uśnij nam, uśnij gromem otoczony,
szumi noc skrzydlata, kosmata jak zwierz.

Rzecz jasna, najbardziej znana pozostaje *Kołysanka*⁴⁶ z tomu *Trzy zimy* (1936) Czesława Miłosza dedykowana Józefowi Czechowiczowi, otwarta następującą strofą:

Nad filarami, z których smoła ścieka,
w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska,
pod śpiew saperów o losie człowieka
kołysze płacz dziecinny kołyska.
[...]

Janusz Kryszak, interpretując ten wiersz, zwraca uwagę na „dramatyzm”, który „rodzi się z napięcia między próbą przywołania porządku właściwego kołysance a ingerującym ciągle kontekstem porządku rzeczywistości”⁴⁷. Kryszak pisze o „dramatycznej niemożliwości kołysanki”: „– najpierw w rozwijający się porządek bajki wdziera się piosenka żołnierska, a wreszcie w ostatnich wersach sam narrator, podejmując próbę opowieści budującej świat oczyszczony z grozy, uświadamia sobie niemożliwość spełnienia tego zamiaru”⁴⁸. Marek Zaleski, zastanawiając się nad tym samym, pyta: „A może jest to głos samego autora, przyznającego się, że nie potrafi skończyć tego wiersza zgodnie z wymogami gatunku, że nie potrafi napisać sielskiej kołysanki [...]?”⁴⁹.

Adam Zagajewski także „nie potrafi napisać sielskiej kołysanki”, ale też nie to jest jego zamiarem. „Sielska kołysanka” nie nadawałaby się pod koniec XX wieku nijak na „język przekładu zjawisk społeczno-politycznych”⁵⁰, a bycia

⁴⁶ C. Miłosz: *Kołysanka*. W: Idem: *Poezje*. Warszawa 1988, s. 22.

⁴⁷ J. Kryszak: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki tzw. „Drugiej Awangardy”*. Bydgoszcz 1985, s. 70.

⁴⁸ Ibidem, s. 70–71.

⁴⁹ M. Zaleski: *Przygoda Drugiej Awangardy...*, s. 231.

⁵⁰ Zob. na ten temat I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych...*, s. 161–162.

takim właśnie językiem oczekujemy od gatunku. Właściwe określenie „współrzędnych historycznych i społecznych”, adekwatne otwarcie się tekstu na współczesne mu znaczenia zapewnić mogła w tym wypadku jedynie „czarna kołysanka”. Nazwą tą obejmujemy tu również, dla odróżnienia np. od „kołysanki sielskiej” czy „kołysanki użytkowej”, inne przywoływane wcześniej realizacje gatunku, jak również niecytowane w niniejszym tekście „animalistyczne” *Kołysanki* Anny Świrszczyńskiej (inc. „W porę dżdży-
stą wstają z lasów narody kazirodcze [...]”) i Wojciecha Bąka (inc. „Śpijcie kaci niewinni [...]”) z lat trzydziestych⁵¹.

Określenia „czarna kołysanka” użył Adam Zagajewski w wierszu *Starszemu bratu* z tomu *Pragnienie* (1999)⁵²:

Z jakim spokojem idziemy
przez dni i miesiące,
jak cicho śpiewamy
czarną kołysankę,
jak łatwo wilki porywają
naszych braci,
jak lekko
oddycha śmierć,
jak szybko
płyną okręty
w tętnicach.

Rozumienie epitetu odnoszę tu do sensów obiegowych, jakie ukuły się wskutek użycia takich m.in. nazw gatunkowych, jak: „czarny polonez”, „czarna proza”, „czarny karnawał” itp. Rzecz jasna, w obrębie naszej wspólnoty kulturowej trudno uwolnić się od symbolicznych znaczeń czerni – jako koloru nocy, żałoby, śmierci i królestwa zmarłych⁵³.

⁵¹ Zob. *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński, przypisy oprac. J. Stradecki. Cz. 2. Wrocław 1987, s. 596 i 653.

⁵² A. Zagajewski: *Starszemu bratu*. W: Idem: *Pragnienie*. Kraków 1999, s. 11.

⁵³ Zob. m.in. D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990, s. 117.

Zasadność odniesienia tego epitetu do współczesnych realizacji kołysanki zdają się potwierdzać wiersze, których czytelność staje się ograniczona bez intertekstualnego odniesienia np. do *Kołysanki* Miłosza. Jak np. w przypadku *Kołysanki* Jerzego Gizelli⁵⁴ z 1977 roku:

Mamo ratuj się
W ogrodzie dyndają
Trzeszczą
Rozmowy w strasznym języku
Słyszę

Synku nie krzycz
Późno już
I śpij
Ty trudny
Zasmarkany
[...]

czy Romana Bąka⁵⁵, którego *Kołysanka* z 1982 roku dedykowana jest wprost Czesławowi Miłoszowi:

[...]
a żeby to tam kretyny posnęły
z łóžeczek pyski wywalą raz dwa
i nuże gadać przemawiać i wrzeszczeć
janiełek przaśny na fujarce gra

[...]

otwiera żyły matka pięść zaciska
żłopią kretyny krew jak zsiadłe mleko
janiełek przaśny na fujarce gra
janiełek przaśny na fujarce gra

⁵⁴ J. Gizella: *Kołysanka*. W: *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. [Wybór i oprac.] K. Karasek. Warszawa 1997, s. 577.

⁵⁵ R. Bąk: *Kołysanka*. W: *Idem: Ulica gdzie sprzedają zapalki*. Poznań 1985, s. 36–37.

Znany z tekstu Miłosza gest rezygnacji („Dalej nie umiem”) towarzyszący potrzebie mówienia „językiem kołysanki” odnajdziemy w wierszu Zbigniewa Herberta *Nie mam komu*⁵⁶:

Nad zaciekami ciemnych snów
i nad rozpaczą nocnych godzin
czuwa Twój krzyk i piastki dwie
i martwy dzień Twych nienarodzin
i pochylona matki twarz

Kołysze płacz maleńkie sny
unosí lekkie ciało marzeń
i kołysanka się układa:
Patrz noc wynosi kosze gwiazd
i tak jak ryby puszcza w błękit

– A teraz trzeba o królownie

[...]

Dzisiaj bajka się nie składa
[...]

Potrzeba kołysanki staje tu naprzeciw „niemożliwej” sytuacji komunikacyjnej. Pośrednio i bezpośrednio manifestowana świadomość kodu krzyżuje się z opanowującą tekst inną konwencją mówienia, której koherencję współtworzą: „ciemne sny”, „rozpacz”, „krzyk”, „martwy dzień [...] nienarodzin”. W wierszu Aleksandra Wata z roku 1956 interesujące nas konwencje skrzyżowane zostały już w tytule: *Kołysanka dla konającego*⁵⁷, w innym natomiast tekście Wata pojawi się „w kołysankę już przemieniony płacz”⁵⁸.

„Czarna kołysanka” także w wydaniu Zagajewskiego jest wierszem, w którym kształt kołysanki modelowany jest, jak

⁵⁶ Z. Herbert: *Nie mam komu*. W: Idem: *Podwójny oddech*. Gdynia 1999, s. 95.

⁵⁷ A. Wat: *Kołysanka dla konającego*. W: Idem: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1987, s. 57–58.

⁵⁸ Ibidem, s. 223.

wielokrotnie zauważaliśmy, oddziaływaniem innych „tendencji strukturalnych” i „złóż genologicznych”, wśród których bodaj najwidoczniejszym jest elegia. Ciemny nastrój utworu Zagajewskiego kształtuje, oprócz wskazywanych już elementów (od instrumentacji dźwiękowej po pesymistyczną diagnozę cywilizacji) bezpośrednia obecność tematu śmierci. Z jednej strony, jest to temat odnajdywany w negatywnym doświadczeniu grozy medialnej i śmierci zgotowanej przez Historię – bezduszną autorkę krwawych eposów („za dużo się zdarzyło”, „ciemne wspomnienia”, „szkarłatna Iliada”). Z drugiej natomiast strony, obraz śmierci towarzyszy nieodwołalnie odkrywaniu pozytywnego („trwałego”) dobrodrużstwa przeszłości – minionych pokoleń. Ten drugi aspekt dobrze widać w klasycznie elegijnym obrazie pochodu cieni zmarłych: „Otworzy się encyklopedia / i wyjdą z niej dawni poeci, starannie ubrani, / osłonięci przed chłodem”.

Obraz ten powraca pod koniec wiersza wprost, wypełniając elegijny krajobraz „cieniami”. Co ciekawe, w ramach tego właśnie krajobrazu znajduje swoje miejsce bohater-adresat wypowiedzi lirycznej: „staniesz się cieniem i spotkasz inne cienie”. Wkraczamy w obszar „kodu romantycznego” i słyszymy, jakby bohater Zagajewskiego powtarzał wręcz za Słowackim: „Dziś was rzucam i dalej idę w cień – z duchami –”⁵⁹. Finalne przeistoczenie, choć jest krokiem w stronę krainy umarłych, stanowi w przypadku bohatera wiersza jednocześnie kres „osobności” odczuwanej w świecie rzeczywistym. Potwierdzeniem takiego rozumowania może być interpretacja pozostałych wierszy Adama Zagajewskiego z tomu *Płótno*, zwracająca uwagę na „pełną alienację bohatera lirycznego”, „rosnące poczucie zagrożenia” i nadzieję „przeniesienia się w świat trzeci”, która oznacza „przekroczenie progu śmierci”⁶⁰. Sytuacja identyczna do tej, w jakiej znajdujemy bohatera lirycznego Ko-

⁵⁹ J. Słowacki: *Testament mój*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1949, s. 112.

⁶⁰ Zob. na ten temat J. Dembińska-Pawełec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 143–146.

łysanki, bardziej wprost zwerbalizowana została np. przez podmiot innego wiersza z tego samego tomu, podobnie postawionego wobec „pochodu cieni zmarłych”:

Nie wolno mi jeszcze żyć w wierszu,
muszę przebywać w świecie, w mieście.
Tylko umarli mogą rozgościć się w poezji,
przychodzą tu jak biedni skrzypkowie
o sinych od mrozu palcach
i długo śpią na łóżkach wersów⁶¹.

To, co dla pierwszoosobowego podmiotu, wypowiadającego się w czasie teraźniejszym, jest jeszcze trzeźwą refleksją, w przypadku bohatera lirycznego (transpozycja ty = on) może zostać przekroczone w onirycznym zdarzeniu: „staniesz się cieniem i spotkasz inne cienie”.

Odczytywanie *Kołysanki* Zagajewskiego na tle współczesnej poezji polskiej i stanu najnowszej świadomości genologicznej ujawnia obecność elegijnych sensów wiersza na prawach „gatunku koronnego”. Najbliższy kontekst literacki stanowią tu m.in. poezje Jarosława Iwaszkiewicza, Mirolna Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Ewy Lipskiej czy Stanisława Barańczaka. Tych m.in. twórców połączyła Anna Legeżyńska formułą „ironicznej elegijności” w książce *Gest pożegnania*:

Nowa elegijność tworzy, jak sądzę, charakterystyczny i może najsilniejszy nurt w literaturze końca wieku, łączący tradycję z głównymi rytmami liryki współczesnej. W nurcie tym spletają się niepokoje poetów i filozofów, odbija się świadomość katastroficzna, rosną tęsknoty metafizyczne. Elegijność ironiczna zdaje się tekstem epoki: jej świadectwem i bilansem, konsekwencją przełomu i ewokacją niepokojącego jutra⁶².

⁶¹ A. Zagajewski: *Płótno*. Paryż 1990, s. 58.

⁶² A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 9.

Obok *Gestu pożegnania* postawić tu trzeba formułę *Poezja żalu*, w której z kolei Krzysztof Kłosiński⁶³ znajduje, w książce o tym właśnie tytule, miejsce m.in. dla wierszy Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej⁶⁴, odświeżając przy tym dla języka współczesnej „żałobnej” genologii: „żał”, „lament”, „prozopopeję”. Na „uporczywe powracanie tonu elegii”⁶⁵, jako jeden z „ważnych motywów poezji ostatnich lat”, zwracał uwagę Marian Stala, mając szczególnie na uwadze tom *Światło* (1994) Bronisława Maja oraz utwory nowych, młodszych od Maja autorów. W obszarze wyznaczonym pomiędzy „gestem pożegnania” a „poezją żalu” znajduje się, w moim przekonaniu, również miejsce dla poezji Adama Zagajewskiego, którą nader trafnie zdefiniował krytyk szwedzki Ole Hessler. Uznał, że „utwory Zagajewskiego to pozbawione łez elegie”⁶⁶.

Wiersz Adama Zagajewskiego przeczytany w gatunkowej perspektywie „czarnej kołysanki” wydaje się oddalać tę twórczość od możliwości interpretacji w duchu jednoznacznie „jasnej” afirmacji „bogactwa świata” czy „zachwytu różnością”. *Kołysanka*, biorąc pod uwagę już etymologię tytułowego wyrazu, wskazującą na ruch wahadłowy – kołysanie się, rozchwywanie, brak stabilności, bycie pomiędzy – zwraca uwagę na „ciemne miejsca” poezji Zagajewskiego. Wiersz, tak jak reszta tej twórczości, zawieszony jest albo, mówiąc językiem poety z innego utworu, „waha się wciąż pomiędzy ironią i lękiem”⁶⁷. Pokazuje konfrontację grozy i rzewnej melancholii, dla której odległej i symbolicznej korespondencji muzycznej można by szukać np.

⁶³ K. Kłosiński: *Poezja żalu*. Katowice 2001.

⁶⁴ Zob. również: A. Węgrzyniakowa: *Elegijne rachunki Wisławy Szymborskiej*. W: Eadem: *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice 1999, s. 95–117.

⁶⁵ M. Stala: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 136.

⁶⁶ Zob. *Oczyrna krytyków: Adam Zagajewski w Szwecji*. „Zeszyty Literackie” 1998, nr 61, s. 131.

⁶⁷ A. Zagajewski: *Referendum*. W: Idem: *Ziemia ognista*. Poznań 1994, s. 21.

w *Kotysance* Modesta Musorgskiego z cyklu *Pieśni i tańce śmierci*. Przewycięzenie napięć przynosi jednak ton elegii, najbliższy chyba i pokrewny Zbigniewowi Herbertowi, który – jak pamiętamy – swoją *Kotysankę*⁶⁸ wyczerpał bez reszty w formule elegijnej:

[...]

Co roku Wieczna Lampa spala mniej oliwy

Tak zacny wszechświat układa nas do snu

⁶⁸ Z. Herbert: *Kotysanka*. W: Idem: *Raport z oblężonego miasta*. [Paryż 1984]. Wrocław 1992, s. 45–46.

Tekst ofiarowany

1

Dicare, dedicare, consecrare, vovere – już te formuły rzymskich poetów przywołane przez Ernsta Roberta Curtiusa unaoczniają zrównywanie się aktu dedykacji z „poświęceniem”, składaniem ofiary. „Autorzy chrześcijańscy – pisze Curtius – lubili ofiarowywać swoje dzieła Bogu”¹, reprezentując, szczególnie w średniowieczu, przekonanie „o tym, iż poświęcenie Bogu dzieła jest równoznaczne ze złożeniem go w ofierze”². Uprawnienie takiego działania odnaleźć mamy w cytowanym przez badacza zdaniu św. Hieronima „W świątyni Boga każdy składa to, co może ofiarować”. Curtius pokazuje więc, jak topos dedykacji wywodzi się z przykazań dotyczących ofiarowania, zapisanych w *Księdze Kapłańskiej* Starego Testamentu: „Gdy wejdziecie do ziemi, którą ja wam dam, i będziecie zbierać żniwo, to snop z pierwocin waszego żniwa przyniesiecie do kapłana” (Kpł 23, 20). Żyjący w X wieku Walter ze Spiry, w przywołanym przez Curtiusa prologu do utworu *Scholasticus (Poetae, V, 11)* jako „pierwocinę własnych plonów” ofiarowuje swojemu nauczycielowi, biskupowi Spiry, ów właśnie poemat. Nie przypadkiem też nakaz poświęcenia Bogu „pierwocin” (także *Księga Wyjścia* 13, 2) powiązał średniowieczny autor z przypowie-

¹ E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. A. Borowski. Kraków 1997, s. 94.

² Ibidem.

ścią o siewcy (Mt 13, 3–23), gdzie „ziarno, które zostaje zasiane, jest słowem Bożym, w najszerszym, a zarazem najbardziej osobistym sensie, a mimo to zawsze jest Słowem, samym Logosem, Słowem, które stało się ciałem”³. Ofiarowanie słowa jawi się w tym kontekście jako najbardziej podstawowy gest oddawania Bogu tego, co boskie, części siebie:

Poeta – pisze Jacek Łukasiewicz – składając ofiarę, oddaje przede wszystkim poemat, w który się wciela. Poemat nie jest znakiem mnie, ale jest moją częścią, mam w nim udział. Moja fizyczność, mój wewnętrzny rytm organizują rytm poematu, jego najbardziej intymną, nadającą mu indywidualność cechę. Tak powiedzieć byłoby jednak za mało i za dużo, gdyż nie każdy wiersz, nie każde inne zrytmizowane dzieło sztuki jest ofiarą. Aby nią było, musimy zobaczyć – chyba – w dziele choćby ślad intencji ofiary⁴.

Intencja ta jest jednak zawsze wpisana – na co zwraca uwagę Emmanuel Lévinas – w etyczny wymiar „daru, jakim jest język”. Pierwotność tego daru jako „wydarzenia etycznego” polega na oznaczaniu rzeczy dla Innego, na ofiarowaniu świata innemu człowiekowi: „Mowa nie uzewnętrznienia przedstawienia, które istniało we mnie wcześniej, lecz świat, który był mój, czyni światem wspólnym”⁵. „Wypowiadanie świata w obecności i dla Innego” wykracza poza pracę i pragmatyczne uwikłania języka, przekształcając go w dar. W najbardziej spektakularny – jak się wydaje – sposób słowo zostaje wyrwane z relacji praktycznych przez poezję. Dla Georges’a Bataille’a poezja jest ofiarowaniem, gdyż wywołuje słowa skazywane przez to od razu na śmierć, po to by nas pozostawić „w obliczu niepoznawalnego”, by nas prowadzić „od znanego ku nieznanemu”⁶.

³ D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 202.

⁴ J. Łukasiewicz: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 340–341.

⁵ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 203.

⁶ G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. O. Hedemann. Warszawa 1998, s. 240.

Poezja jest zatem dla Bataille'a „ofiarowaniem, w którym słowa są ofiarami”⁷. One umierają, pozostaje jakaś „cała reszta”, jak w wersach Czesława Miłosza z *Osobnego zeszytu*:

Mówiłeś, ale po waszych mówieniach zostaje cała reszta.
Po waszych mówieniach, poeci, filozofowie, układacze romansów.

[...] ⁸

Miłosz kończy cytowany zapis zdaniem: „I nic prócz podarowań na tej biednej ziemi”. W przypadku poezji znajdziemy zatem obok wierszy ofiarowanych (bogom, muzie, innemu) i obok słowa, które ofiarowuje nam świat, także „słowo, które ofiarowuje się samo, w swej nagości”, dar słowa samego⁹, które zjawia się np. jako „dziecko nocy” ze słynnego wiersza Mallarmégo *Don du poème*. To niewątpliwie najbardziej rozległa definicja „daru poematu”, który dla Jacques'a Derridy „pojawia się tam, gdzie się go nie spodziewasz, zatykając dech w piersiach”¹⁰.

Imienna dedykacja pozornie tylko zawęża charakter daru poetyckiego. „Przypisanie” utworu budujące prymarnie okazjonalność tekstu i często wyznaczające konkretnego adresata, nie usuwa jego pretekstowego charakteru. Obecność „nazwanego adresata”, czy to będzie mieć miejsce w „liście dedykacyjnym”¹¹, czy w „wierszu sztambuchowym”¹²,

⁷ Ibidem, s. 239.

⁸ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 3. Kraków 1993, s. 64.

⁹ Zob. J.-M. Maupoix: *Introduction à une poétique du texte offert (Apostilles)*. In: *Poétique du texte offert. Textes réunis par J.-M. Maupoix*. Fontenay-Saint Cloud 1996, s. 12.

¹⁰ J. Derrida: *Che cos'è la poesia?* Tłum. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 157.

¹¹ Zob. na ten temat: R. Ociecek: *O listach dedykacyjnych twórców staropolskich*. W: Eadem: *Studia o dawnej książce*. Katowice 2002, s. 44-57.

¹² Zob. o tym szkice I. Opackiego: *W sztambuchu Marii Wodzińskiej oraz Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu*. W: Idem: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.

zawsze implikuje ofiarowanie tekstu (słowa) komuś nieznanemu¹³. Dedykacja, „poświęcenie”, rozpoczyna zatem nieuchronnie grę w trójkącie trzech ról osobowych (autor-donator, adresat dedykacji, anonimowy donatariusz¹⁴), w której stawką jest zachowanie etyczne.

2

Lekturę jednego z najśłynniejszych polskich wierszy współczesnych z adresatem w tytule chciałbym zacząć od pytania, które w lutym 1984 roku postawił Adam Zagajewski:

Co by się stało, gdyby pewnego dnia – pewnego pięknego dnia – Polska odzyskała swobodę życia politycznego? Czy utrzymałoby się to wspaniałe napięcie duchowe, cechujące z pewnością nie cały naród, ale w każdym razie jego całkiem liczną i całkiem demokratyczną elitę? Czy opustoszałyby kościoły? Czy poezja stałaby się – tak jak się to dzieje w krajach szczęśliwych – pokarmem znudzonej garstki znawców, a kino jedną z gałęzi skomercjalizowanej rozrywki? Czy to, co udało się w polskiej sytuacji ocalić, uchronić przed powodzią, przed zniszczeniem, a nawet wznieść powyżej zagrożenia, jak wysoki i piękny mur, czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu przestałoby istnieć w tym samym dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie?¹⁵

W niecałe pięć lat później odpowiedzi nie wprost udziela poeta Marcin Świetlicki, wygłaszając w dniach symbolicz-

¹³ Szerzej piszę o tym zjawisku i o „poetyce tekstów ofiarowanych” w książce: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003, s. 42–49.

¹⁴ Trójkąt ten przywołuję za J.-M. Maulpoix: *Introduction à une poétique du texte offert...*, s. 23.

¹⁵ A. Zagajewski: *Wysoki mur*. W: Idem: *Solidarność i samotność*. Paryż 1986, s. 27.

nego i przełomowego czerwca 1989 roku, podczas ostatniej mówionej edycji legendarnego, opozycyjnego „pisma” literackiego „NaGłos”, napisany rok wcześniej wiersz *Dla Jana Polkowskiego*:

Trzeba zatrzasać drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.
Zawsze się udawało, ale teraz się nie
udaje. Jedyne przypadek,
kiedy po wierszach
pozostaje smród.

Poezja niewolników żywi się ideą,
idee to wodniste substytuty krwi.
Bohaterowie siedzieli w więzieniach,
a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco
użyteczny – w poezji niewolników.

W poezji niewolników drzewa mają krzyże
wewnątrz – pod korą – z kolczastego drutu.
Jakże łatwo niewolnik przebywa upiornie
długą i prawie niemożliwą drogę
od litery do Boga, to trwa krótko, niby
splunięcie – w poezji niewolników.

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidysz.

Gdyby w tym mieście nadal mieszkał smok
wystawialiby smoka – albo kryjąc się
w swoich kryjówkach pisaliby wiersze
– maleńkie piąstki grożące smokowi
(nawet miłosne wiersze pisane by były
smoczymi literami...)

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.

Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw na idealnie kwadratowych skwerach¹⁶.

'88

3

Wiersz Świetlickiego, w roku Okrągłego Stołu i w miesiącu wyborów do Sejmu „kontraktowego”, nieznanego, choć nie tak już przecież młodego poety (ur. 1961), po „publikacji mówionej” doczekał się pisanej w pierwszym numerze „Tygodnika Literackiego” z czerwca 1990 roku. Wraz z tą prezentacją pojawiły się, już na łamach tygodnika, pierwsze głosy niepozbawione emocji i sprzeciwu. Popłynęły one zresztą z ust zarówno pisarzy-autorytetów, jak Jarosław Marek Rymkiewicz, jak i wypowiedane były przez rówieśników Świetlickiego. „Gwałtowną polemikę” dostrzegł w wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, w przychylnym dla jego autora przedstawieniu sylwetki na łamach wrześnieowego „NaGłosu” z 1990 roku, Julian Kornhauser¹⁷. Pierwszą najpoważniejszą diagnozą gestu poetyckiego uchodzącego powszechnie za skandaliczny stał się szkic Mariana Stali *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...*¹⁸, wprowadzający w problematykę nowej polskiej poezji czytelników, znów pierwszego numeru, wznowionego po zawieszeniu w stanie wojennym dwumiesięcznika Instytutu Badań Literackich „Teksty Drugie” (wcześniej „Teksty”).

Stala przytacza inkryminowany wiersz w całości, określając go mianem „programowego pamfletu”. W jego tytule upatruje krytyk dodatkowo „wzmocnienia agresywności wypowiedzi”. I choć odczytuje wiersz jako „bardziej odrzucenie pewnego rodzaju poezji niż atak na jednego tylko, konkretnego

¹⁶ Cytuję według pierwodruku: „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1.

¹⁷ J. Kornhauser: *O wierszach Marcina Świetlickiego*. „NaGłos” 1990, nr 2, s. 116.

¹⁸ M. Stala: *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...* „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 46–62.

poetę”, to w następnym akapicie konkretyzuje: „Czy przesłanki te są wystarczające dla nazwania Polkowskiego »poetą-niewolnikiem« – szczerze wątpię...”. Raz jeszcze pojawi się określenie „pamflet Świetlickiego” oraz wnioski z lektury:

opcja Świetlickiego jest w swej istocie odmową uczestnictwa w świecie wykraczającym poza przeżycia jednostkowe i międzyosobowe. Nie są ważne idee, ani wspólnoty, nieistotna jest polityka, etyka, metafizyka. Naprawdę jest tylko własny, odrębny, osobny świat. Tylko on gwarantuje wolność, tylko on jest wolnością: nie jako idea, broń Boże, tylko jako konkretna, jednostkowa egzystencja. Tylko od niej można rozpoczynać budowę świata¹⁹.

Również w roku 1990, w numerze 14–15 „bruLionu”, po raz pierwszy pojawiły się na łamach tego pisma wiersze Marcina Świetlickiego, jako laureata Grand Prix Konkursu na Brulion Poetycki im. Marii Magdaleny Morawskiej, bez wątpienia najbardziej nagłośnionego konkursu poetyckiego przełomu dekad. Jurorami uznającymi talent Świetlickiego byli: Wisława Szymborska, Jarosław Marek Rymkiewicz i Marian Stala. Wraz z wierszami laureata, wśród których nie było *Dla Jana Polkowskiego*, w tym samym 14–15 numerze „bruLionu” swoje „nie” dla tego tekstu ogłosił jeden z poetyckich rówieśników Świetlickiego – Krzysztof Koehler (ur. 1963), w felietonie pt. *O'Haryzm*²⁰.

Zdaniem Koehlera *Dla Jana Polkowskiego* zawiera sąd, który „swym ostrzem zwraca się przeciwko wszelkiej poezji, także przeciw poezji Marcina Świetlickiego”. Zarzuty koncentrują się na zagadnieniach podstawowych, do których należy „skonwencjonalizowanie” poezji:

Skonwencjonalizowana sztuczność – pisze Koehler – wymaga od poety świadomości – a przynajmniej przeczucia – celu działania²¹.

¹⁹ Ibidem, s. 57.

²⁰ K. Koehler: *O'Haryzm*. „bruLion” 1990, nr 14–15, s. 141–142.

²¹ Ibidem, s. 141.

I dalej:

Poeta mówi o swej „samotności” czy „ból zęba” w jakimś celu, a cel ów, o ile się nie mylę, wyznacza owa skonwencjonalizowana sztuczność, jest to bowiem zwykle cel immanentny: wartość estetyczna²².

Koehler kwestionuje wyrażone, jego zdaniem, w wierszu Świetlickiego uzurpacje do „autentyzmu przeżycia” i brnie w stronę takiego metapoetyckiego jego odczytania, które podstawowym czyni problem autentyzm *versus* konwencja literacka. Fragment wiersza rozpoczynający się od słów „Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli...” prowadzi autora *O’Haryzmu* do postawienia poecie zarzutu o naiwność lub o prowadzenie nieczystej gry z odbiorcą, w której poeta „usiłuje sobie i nam wmówić, że skonwencjonalizowana i sfunkcjonalizowana sztuczność poezji jego (piszącego poezje) nie dotyczy”. Świetlicki, w ujęciu Koehlera, „hipnotyzuje i wmawia, że jest wolny, autentyczny, poza wszelką konwencją, a przecież dla nas, czytelników, szamocze się choćby w sieci wersów i to, co miało być autentyczne i wolne, jest – bo taka jest poezja – sztuczne i zniewolone”²³.

Na emocjonalne reakcje po opublikowaniu wiersza *Dla Jana Polkowskiego* jego autor odpowiedział w roku 1991 w 16-tym numerze „bruLionu”, w felietonie *Koehleryzm*²⁴, zdradzając przy tym wyczucie konwencji obowiązującej felietonistę: „Nie muszę więc – pisał – uciekać się do powoływania na Vermeera van Delft, Sołżenicyna i dra Freuda, aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo, że chce mi się siusiu”²⁵. Obok tego polemicznego używania sobie na tekście Koehlera sformułował Świetlicki również kilka całkiem serio – jak się zdaje – wypowiedzianych zdań. Pierwszym z nich było podstawowe pytanie: „A czy nie wolno, czy NAPRAWDĘ nie wolno walczyć, próbować, mylić się,

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 142.

²⁴ M. Świetlicki: *Koehleryzm*. „bruLion” 1991, nr 16, s. 39–41.

²⁵ Ibidem, s. 40.

szamotać?”²⁶. Kolejne zdania stanowią zakończenie felietonu: „Stwierdzając, że ząb mnie boli, że jestem głodny, że jestem szczęśliwy – nie piszę tylko dla siebie. Wysyłam sygnały. Mam nadzieję, że zostaną odczytane właściwie”²⁷.

Czas pokazał, że nie zostały odczytane właściwie, a przynajmniej dotyczy to sygnałów wysyłanych w wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, czego najdobitniejszym zresztą przykładem jest cytowany felieton Świetlickiego. Autor podjął dyskusję, wymanewrowującą w istocie przesłanie formułowane przezeń w tekście spornego wiersza, na inny, żywszy już – jak widać – w owym czasie tor literackich zmagają.

Kariera „przełomowego” wiersza nie zakończyła się wraz z odbiorem następującym w reakcji na jego pierwsze ujawnienia. Przy różnych okazjach ten gryzący wiersz-problem wracał jak bumerang, i to niemal dosłownie, bo rzecz dotyczyła ciągle tych samych komentatorów. W trakcie np. opublikowanej w roku 1995 w „Kresach” dyskusji *Na powierzchni literatury i w środku...*²⁸ Krzysztof Koehler raz jeszcze odetnie się od tez i charakteru wiersza *Dla Jana Polkowskiego*, stwierdzając bardzo bezpośrednio i z wyraźnym niesmakiem, że: „głównym wierszem programowym przypisywanym generacji (ale znowu: bardziej chyba gwiazd pop) jest wiersz Marcina Świetlickiego kierowany do konkretnej osoby, do Jana Polkowskiego”²⁹. W tym samym numerze „Kresów” ogłoszono głosy zebrane w ankiecie *Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*³⁰, wśród których zdecydowany sprzeciw wobec twórczości Świetlickiego wyartykułował o jedenaście lat odeń młodszy poeta – Wojciech Wencel. Określając autora *Zimnych krajów* mianem „piosenkarza” i „pomysłodawcy szczególnej odmiany literatury dla młodzieży”, „skiero-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ „Kresy” 1995, nr 1 (21), s. 8–25. W dyskusji udział wzięli: A. Bağajewski, K. Koehler, A. Niewiadomski, A. Sosnowski, R. Grupiński.

²⁹ K. Koehler: *O'Haryzm...*, s. 142.

³⁰ A. Bağajewski, R. Mielhorski, K. Varga, S. Dłuski, P. Rodak, K. Maliszewski, W. Wencel, C.K. Kęder, K. Uniłowski, M. Baryła, J. Klejnocki, T. Majeran.

wanej wyłącznie do młodego czytelnika epoki »luzu«, Wencel przyjmuje postawę bliską wcześniejszemu stanowisku Koehlera, podobnie jak on dostrzegając wartość literatury jako »sztuki odniesień»³¹. Zdaniem Pawła Rodaka,

Marcin Świetlicki w wierszu *Dla Jana Polkowskiego* napisał o »poezji niewolników«, dla której idee, symbole, wartości, wyobrażenia są istotniejsze niż najzwyczajniejsze, codzienne odczucia i obserwacje³².

Rok później Jacek Gutorow w szkicu *Poezja i tradycja* przywołuje fragmenty interesującego nas wiersza, jako współczesnego przykładu ilustrującego gest »rewolucjonisty«, który działa w myśl zasady całkowitej negacji Tradycji:

W odpowiedzi na Rozum gloryfikuje się instynkty, intuicję lub szaleństwo, sens jest wypierany przez nonsens, gloryfikuje się brak zaangażowania, a przede wszystkim – co najprostsze – zdecydowanie odrzuca się przeszłość³³.

Komentując fragment:

Patrzę w oko smoka.
I wzruszam ramionami.

– zdradza autor cytowanego szkicu poddanie się konwencji odbioru wiersza narzuconej w toku wewnątrzgeneracyjnej potyczki. W kontekście, zwłaszcza tej przytoczonej części wiersza, pójście tropem »sytuacyjnej« nadinterpretacji razi jednak szczególnie:

Lecz czy akt krytyczny – pyta Gutorow – (choćby to było nawet wzruszenie ramion) w tym przypadku, przypadku estetycznym, oddala przeszłość³⁴.

³¹ W. Wencel: *Powrót*. „Kresy” 1995, nr 1 (21), s. 185–186.

³² P. Rodak: *Kilka uwag*. „Kresy” 1995, nr 1 (21), s. 181.

³³ J. Gutorow: *Poezja i tradycja*. „Kresy” 1996, nr 1 (25), s. 140–144.

³⁴ Ibidem, s. 142.

I zaraz sam odpowiada:

Pisząc wiersz *Dla Jana Polkowskiego* Świetlicki obramowuje i ustala wspólny teren, wspólną płaszczyznę, jaką jest dyskurs literacki (podobnie Polkowski mógłby napisać wiersz *Dla Marcina Świetlickiego* – z tym samym rezultatem). Poeta „bruLionu” chce dotknąć żywej treści życia, wyrwać się wszelkim formom; lecz ponieważ każdy akt ekspresji jest już jakąś formą, Świetlicki staje się ofiarą nieskończonej gry luster, z której wyrwać się nie sposób, potwierdza stan rzeczy, przeciwko któremu występuje³⁵.

Po sześciu latach powtórzone tu zostały teza w tezę zarzuty postawione w felietonie Koehlera *O'Haryzm*. Dodajmy, oderwane od tekstu wiersza i od jego funkcjonowania w określonej sytuacji historycznoliterackiej, zgola odmiennej w chwili powstania i w czasie podsumowywanej tu recepcji krytycznej. Powtarzanie programowych nadinterpretacji stało się kolejnym krokiem w izolowaniu dostrzeganego w wierszu sposobu ekspresji, od, żeby użyć pojęcia właściwego poetyce historycznej, „świadomości literackiej”³⁶, właściwej zresztą dla konkretnego w tym przypadku momentu historycznego.

„Głośny wiersz Świetlickiego”, jako atakujący poezję Polkowskiego, cytują w tzw. pierwszej monografii literatury 30-latków Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski³⁷. Jak dość trzeźwo konstatują jej autorzy, wiersz „stał się punktem wyjścia dla debaty nad funkcją poezji po antykomunistycznym przewrocie”. To trafna ilustracja „sytuacyjnego” skrzywienia w odbiorze tekstu, który – przypomnijmy – został napisany w roku 1988, kiedy o „antykomunistycznym przewrocie” moż-

³⁵ Ibidem.

³⁶ Por. M. Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław 1987, s. 123–143.

³⁷ J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”* (1986–1996). Warszawa 1996, s. 23 i 32–34.

na było co najwyżej pomarzyć, jak czynił to np. cytowany Adam Zagajewski na kartach *Solidarności i samotności*.

Wiersz Świetlickiego, jako „uznany za programowy” oraz „wiersz-manifest”, przedrukowują natomiast w całości w swojej książce „o młodej polskiej literaturze” Izolda Kiec i Rafał Grupiński³⁸, a dzieje się to już w roku 1997. Przedrukowują i..., w zasadzie tyle. Sprawa wydaje się oczywista i dawno załatwiona, zamknięta w pojęciach „program”, „manifest” (jaki?, czego?). *Dla Jana Polkowskiego* jest dla poznańskich krytyków jednym z elementów, obok występów zespołu rockowego Świetliki: „dobrze przemyślanej, dostosowanej do prawideł współczesnego rynku kampanii, upowszechniającej tę dziwną, elitarną sztukę, jaką jest poezja”³⁹. Z tym pospiesznym uproszczeniem także przyjdzie nam się nie zgodzić.

Do „sprawy Świetlickiego” wraca również w wydanym w 1997 roku zbiorze „notatek o poezji współczesnej”⁴⁰ Marian Stala. Pisząc o przemianie poezji Świetlickiego, obserwowanej na przykładzie tomów z lat 1994 i 1995⁴¹, krytyk dość jednoznacznie i bezwzględnie przypomina, że autor *Zimnych krajów* „W roku 1988 polemizował (gwałtownie i niesprawiedliwie) z myśleniem i poezją Jana Polkowskiego”⁴². W przypisie natomiast do przedrukowanego w książce szkicu *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...* Stala podkreśla ewolucję Świetlickiego, wskazując, że *Dla Jana Polkowskiego* „stał się z czasem jednym z najgłośniejszych utworów Świetlickiego”, a „uciekający przed jednoznacznością poeta zastąpił go w *Zimnych krajach* 2 wierszem *Nie dla Jana Polkowskiego*, zaczynającym się od słów „Bardzo wiele kłopotów w związku z tamtym wierszem [...]”. Jak dodaje krytyk: „Te kłopoty można było przewidzieć...”.

³⁸ R. Grupiński, I. Kiec: *Niebawem spadnie błoto czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*. Poznań 1997.

³⁹ Ibidem, s. 60.

⁴⁰ M. Stala: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 157 i 198.

⁴¹ M. Świetlicki: *Schizma*. Poznań 1994; Idem: *Zimne kraje* 2. Kraków 1995.

⁴² M. Stala: *Druga strona...*, s. 198.

Przywołane, spośród licznych „śladów recepcji” wiersza Marcina Świetlickiego, przykłady, ukazują trzy podstawowe sposoby jego lektury. Po pierwsze, każą upatrywać sensu tekstu w antytetycznej relacji dwóch konkretnych twórczości: „gwałtowna polemika” (Kornhauser), „programowy pamflet” (Stala, 1990) oraz „polemika z myśleniem i poezją Jana Polkowskiego” (Stala, 1997), „wiersz kierowany do konkretnej osoby” (Koehler, 1995). Te niepozbawione emocji komentarze wskazują również na szczególny charakter ekspresji poetyckiej Świetlickiego: gwałtowność, pamfletowy adres, niesprawiedliwą agresję.

Drugą płaszczyznę odbioru stanowi lektura tekstu jako refleksji metapoetyckiej. W równie emocjonalny sposób przypisuje mu się w tym wypadku albo złą wolę w zakresie rozumienia sprawy fundamentalnej, to jest – jak powiedziałby Roman Jakobson – w świadomości tego, „co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki”, albo, co gorsza, posądza o rewolucjonistyczne barbarzyństwo: wiersz „przeciwko wszelkiej poezji” (Koehler, 1990), „negacja Tradycji” (Gutorow). W ujęciu fundamentalistów Marcin Świetlicki jest nie tyle poetą, co „gwiazdą pop” (Koehler), „piosenkarzem” lub „krakowskim bardem kontestacji” (Wencel). Komentarze estetyczne instrumentalizują odbiór wiersza *Dla Jana Polkowskiego* jako element wewnątrzgeneracyjnego sporu „klasycystów” z „o’harystami”, przewzanymi również „barbarystami” i „personistami”⁴³.

⁴³ Pary opozycyjnych pojęć, które w uproszczeniu oddają „specyficzne cechy obu poetyckich postaw”, następująco zestawiał Andrzej Niewiadomski: „konwencja – autentyzm, klasycyzm – awangarda (czy raczej: skupienie się na przeszłości – zwrot w stronę teraźniejszości i przyszłości), zakorzenienie – wyobcowanie (outsideryzm), obiektywizm – indywidualizacja, opisowość – ekspresja, kondensacja – dyspersja, „sztukatorstwo” – „mówienie wprost”. Por. Idem: *Inna twarz niezależności*. „Kresy” 1991, nr 6, s. 91. „Po prawie pięciu latach – piszą J. Klejnocki i J. Sosnowski – możemy stwierdzić, że dyskusja ta nie była jedynie

Trzecim wreszcie sposobem postrzegania „głośnego” wiersza było odczytanie socjologiczne, w dużej mierze redukujące wartość literacką utworu na rzecz przedstawienia tegoż jako „techniki działania”: „wypowiedź programowa” (Stala, 1990), „punkt wyjścia dla debaty nad funkcją poezji po antykomunistycznym przewrocie” (Klejnocki, Sosnowski), „wiersz-manifest” i element swoistej kampanii autoreklamowej poety (Kiec, Grupiński).

Wszystkie trzy sposoby reagowania na wiersz *Dla Jana Polkowskiego* rozmiągają się – jak się wydaje – z samym tekstem. „Głośne lektury” dokonały swoistego zakrzywienia sensu. Kariera i sukces czytelniczy stały się udziałem oderwanej od swego znaczenia zewnętrznej powłoki wiersza, żeby nie powiedzieć jego *signifiant*, w którym to procederze uczestniczył zresztą sam autor. Taka okazała się bowiem społeczna potrzeba, dla której okoliczności życia literackiego miały przyspieszyć krystalizację „przełomu”. Potrzebie tej towarzyszyła z kolei, korzystająca z owego przyspieszenia i korzystna z punktu widzenia uczestników, instytucjonalizacja wielu przejawów funkcjonowania nowej literatury⁴⁴.

incydentem. Spór między «klasycystami» – zwolennikami, umownie mówiąc, konwencjonalności sztuki literackiej a «o'harystami», «personistami» czy «barbarystami», – więc zwolennikami nowego rodzaju «dzikości» sztuki, trwa nadal”. Por. *Idem*: *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 82.

⁴⁴ Przykładem może być wypowiedź redaktora „bruLionu” dla „Gazety o Książkach” z listopada 1991 roku: „Pismo takie jak *Arka* ma 500 czytelników, *Twórczość* 1200, *Zeszyty Literackie* powiedzmy 300 [...], ale my próbujemy stworzyć nowy model pisma intelektualnego i sprzedajemy 10 000 *bruLionów* w momencie, kiedy wszystkie pisma literackie mają kłopoty”. Cyt. według: J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 37. Autorem innej charakterystycznej wypowiedzi jest np. Marcin Baran, a jej tematem grupa literacka Zakon Żebraczy (w „bruLionie” nr 14–15 z 1990 roku informacja o członkostwie w tej grupie pojawiła się w notach biograficznych, m.in. Świetlickiego i Koehlera): „Zakon Żebraczy jest grupą powstałą przy krakowskim SPP, której jedynym zadaniem było wyludzanie pieniędzy”. Por. „Res Publica Nowa” 1993, nr 6.

Charakter recepcji wiersza Marcina Świetlickiego uprawomocnia potrzebę lektury w aspekcie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego⁴⁵. W takim ujęciu należy, po pierwsze, oddzielić „akt napisania utworu od aktu jego publicznego udostępnienia”⁴⁶. Jeżeli ten krok uczynimy, unaocznimy się fakt reagowania dotychczasowej recepcji bardziej na samo „udostępnienie” niż na „napisanie” tekstu. Na trzy podstawowe pytania, które możemy postawić referowanym wcześniej jego aktualizacjom, tzn.: czy wiersz jest manifestem literatury po komunizmie?; czy stanowi metapoetycki odpór postawie klasycystycznej?; wreszcie, czy jest pamfletem i gwałtowną polemiką z Janem Polkowskim, odpowiedź brzmi: trzy razy „nie”. Wiersz *Dla Jana Polkowskiego*, wygłoszony w czerwcu 1989 roku i opublikowany w prasie w czerwcu 1990, napisany został w czerwcu 1988 roku. Pomiędzy tymi trzema datami, choć tak niewiele czasu upłynęło, nie ma podobieństw. Z perspektywy czerwca 1990 roku najłatwiej pytać o odwieczne różnice postaw estetycznych, w czerwcu 1989 roku o to, jak pisać po komunizmie. Żeby jednak odpowiedzieć na pytanie: jakie tekst Świetlickiego mógł mieć znaczenie w czerwcu 1988 roku, trzeba zdecydować się na „interpretację rekonstruującą”, a więc „dążącą do historycznego odtworzenia wewnątrztekstowej intencji autorskiej”⁴⁷.

⁴⁵ Por. m.in. A. Okopień-Sławińska: *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1992; W. Tomasik: *Teoria aktów mowy a literatura. (Od „etiologii” do „ideologii szczerości”)*. W: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*. Red. R. Nycz. Wrocław 1992; J. Płuciennik: *Presupozycje, intertekstualność i coś ponadto...* W: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki i W. Tomasik. Warszawa 1995.

⁴⁶ Sugestia M.C. Beardsleya. Por. na ten temat: W. Tomasik: *Teoria aktów mowy...*, s. 22–24.

⁴⁷ Por. G. Grimm: *Recepcja a interpretacja*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 1. Red. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 226–248.

Po pierwsze zatem, interpretacja *Dla Jana Polkowskiego* nie może odwoływać się do „skamandryckiego” kontekstu, w którym dźwięczałyby zwłaszcza słowa Antoniego Słonimskiego z *Czarnej wiosny*: „Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzuć z ramion płaszcz Konrada” czy zawołanie Jana Lechonia z *Herostratesa* „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”. Powszechnemu złudzeniu takiego odbioru uległ m.in. Piotr Śliwiński, gdy pisał, że „wiersz *Dla Jana Polkowskiego* wpisuje się w przestrzeń asocjacji tekstowych, w obrębie której znaleźć można i *Herostratesa* Jana Lechonia, i *Czarną wiosnę* Antoniego Słonimskiego”⁴⁸. Nie był też wiersz Świetlickiego – jak chce Śliwiński – „poetyckim przywitaniem III Rzeczypospolitej”. Wiersz nie mówi o tym, jaka powinna być poezja po antykomunistycznym przewrocie, bo mówić tego po prostu nie może. W czerwcu 1988 roku, kiedy poeta Świetlicki pisał swój wiersz, myśl o „swobodzie życia politycznego” pozostawała nierealnym marzeniem, a realne były tylko zdarzenia, takie jak pacyfikacja w nocy z 4 na 5 maja przez oddziały ZOMO strajku w Nowej Hucie, czy upadek 10 maja strajku w Stoczni Gdańskiej⁴⁹. Już po owym czerwcu, 15 sierpnia rozpoczął się strajk w kopalni Manifest Lipcowy w Jastrzębiu, a w następnych dniach strajki objęły inne kopalnie oraz port w Szczecinie. 22 sierpnia rozpoczął się strajk w Stoczni Gdańskiej i Hucie Stalowa Wola⁵⁰. W swoich „mundurowych” wystąpieniach telewizyjnych, nawiązujących wizualnie do pamiętnego „zwiastuna” stanu wojennego w wykonaniu gen. Jaruzelskiego, inny z generałów – Kiszczak, zapewniał, że nie będzie rozmawiał z nikim, kto „odrzuca konstytucyjny porządek PRL”. Lipcowo-sierpniowy numer paryskiej „Kultury” z 1988 roku otwierał przekrojowy szkic Jana Orliń-

⁴⁸ P. Śliwiński: *Poetyka bez etyki? W: Z perspektywy końca wieku*. Red. J. Abramowska i A. Brodzka. Poznań 1997, s. 258.

⁴⁹ Por. na ten temat np. *Pacyfikacja i Strajk w stoczni*. „Kultura” [Paryż] 1988, nr 7–8, s. 125–143.

⁵⁰ Por. np. J. Karpiński: *Portrety lat. Polska w odcinkach 1944–1988*. Katowice 1990, s. 237–238.

skiego, będący analizą sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Autor zaczął od słów: „Obecna sytuacja w Polsce wygląda beznadziejnie...”. W podsumowaniu pisał natomiast:

W chwili obecnej wiara w Niepodległość jest wiarą quasi-religijną. Nasz rozum nie potrafi zadowalająco przedstawić sytuacji, w której społeczeństwo polskie odzyskuje suwerenność, a Europa, czy też kula ziemiska, nie ulega zniszczeniu⁵¹.

Tak, jak nie mógł wiersz Świetlickiego otwierać „debaty” nad funkcją poezji po komunizmie, tak też nie był głosem w wewnątrzpokoleniowej dyskusji nad wyższością wierszy stroficznych, rymowanych i zrytmizowanych nad zdaniowymi, wolnymi i pozbawionymi metafor. W czerwcu 1988 roku nie było w nowej poezji problemu „o’harystów” czy „personistów”, przewagi nowatorstwa nad konwencją lub odwrotnie i nawet „bruLion” do numeru dziewiątego⁵² z zimy 1989 roku był czasopismem niewykraczającym poza obowiązujące normy i hierarchie ówczesnej literackości. Problemem literatury tworzonej w czasach nieuświadomianego końca władzy komunistów było jej „zniewolenie”, i na pytania dotyczące tej właśnie kwestii odpowiada wiersz *Dla Jana Polkowskiego*. Przynosząc refleksję na temat „poezji niewolników”, zabiera Świetlicki, jako jeden z wielu, głos w sprawie zaangażowania się literatury w życie społeczne.

W maju 1986 roku pisał Leszek Szaruga: „Polskie piśarstwo jest zniewolone także przez to, że wolność redukuje do sfery politycznej, że zwęża granice tolerancji, że zubaża pole widzenia ludzkich spraw”⁵³. To zdanie lub inne, w którym przeczytamy, że „wolność artysty oznacza prawo

⁵¹ J. Orliński: *O poszukiwaniu wyjść z sytuacji bez wyjścia*. „Kultura” [Paryż] 1988, nr 7-8, s. 3-21.

⁵² Opublikowano w nim m.in. *Historię oka* G. Bataille’a. Numer 9 rozpoczął serię artystycznych prowokacji na łamach „bruLionu” i spowodował odwrócenie się od pisma wielu publikujących w nim dotąd autorów należących do elity polskiego życia literackiego.

⁵³ L. Szaruga: *Wielkie oczekiwanie*. „Kultura” [Paryż] 1986, nr 5.

schyłania się nad różą, gdy płoną lasy”, zawiera prawdziwszą wykładnię dla nieistniejącego jeszcze wówczas wiersza Świetlickiego niż następujące po jego ogłoszeniu aktualizacje. Miejsca węzłowe ówczesnych sporów o literaturę oddaje dobrze polemika z artykułem Szarugi ogłoszona w 1987 roku przez Rafała Grupińskiego, który pisał:

Współczesna literatura polska musi przestać być egotyczna i musi umieć zerwać wreszcie z zastępczym strojem historycznym [...] musi zejść z koturnów godności i szlachetności⁵⁴.

Nie bez emocji Grupiński wołał:

– niech będzie polityczna, ale niech nie kiwa palcem w bucie na znak protestu, niech nie będzie polityczna, ale niech też nie chowa od razu głowy w piasek!⁵⁵

Z kolei Krzysztof Koehler, w szkicu opublikowanym latem 1988 roku, wewnątrzliteracką linię demarkacyjną ustawiał pomiędzy „okopami” i „afirmacją”⁵⁶.

Konieczność „walki” – pisał – obrony tradycji wywołała ducha „służby”, postawiła literaturę w sytuacji obleganej przez wroga twierdzy⁵⁷.

Reakcją na „przedłużające się zbyt długo martyrologiczne wypociny” miałyby być „nurt afirmatywny głoszący swoją pozaczasowość, fundamentalizm i niewzruszoną aksjologię”, z takimi reprezentantami, jak: Krynicki, Zagajewski, Polkowski, Maj. Granica między „okopami” i „afirmacją” była jednak pozorna, bo obu tendencjom, po części, patronował Zbigniew Herbert. Refleksja nad miejscem Herberta przy-

⁵⁴ R. Grupiński: *Nędza literatury*. „Kultura” [Paryż] 1987, nr 1.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ K. Koehler: *Okopy i afirmacja*. „bruLion” 1988, nr 7–8.

⁵⁷ Ibidem.

brała kontrowersyjny wyraz w dyskusji, której zapis przy-
niósł „bruLion” wiosną 1989 roku⁵⁸. Wyłoniła ona obraz
poety jako „jednego z głównych twórców mitologii stanu
wojennego”, wypowiadającego się w imieniu zbiorowości,
sprzyjającego „inwazji alegorii”.

Poetyckim podsumowaniem recepcji *Raportu z oblężonego miasta* w poezji lat osiemdziesiątych jest wiersz Marcina Świetlickiego. W sferze rozwiązań artystycznych tekst stanowi stylizację skontaminowanych poetyk Herberta i Polkowskiego. Paralelizmy, powtórzenia, wyliczenia dają oparcie ironicznej dykcji, zmierzającej w stronę sarkazmu. Aluzją do Herbertowskiej metaforyki złączającej materialne z niematerialnym jest wers: „idee to wodniste substytuty krwi”, przypominający o „włóknach duszy i chrząstkach sumienia”. „Kolczasty drut” z kolei jest cytatem wyrazistego rekwizytu zarówno Herberta (*Mona Lisa, Pan Cogito – powrót*), jak i Polkowskiego (*Przestanie Pana X, Hymn*). „Smocze litery” można czytać jako odmianę, napiętnowanego w poezji Nowej Fali przez Herberta, „bełkotu z trybuny i czarnej piany gazet”, czyli antynomię „świętej mowy”. Środkowe cztery fragmenty tekstu wypełnia bez reszty właściwa Herbertowi liryka pośrednia⁵⁹, w której symbole Herberta mieszają się z konkretami Polkowskiego (nazwiska, itd.). Dodajmy do tego obecną w wierszu Świetlickiego relację „zawsze” – „teraz” i powtórkę z alegoryczności: „Patrzę w oko smoka / i wzruszam ramionami”. Ironiczne pomniejszenie, dzięki wyzyskaniu ukonkretniającej sens zdania roli kontekstu, dotyczy dwóch Herbertowskich gestów. Po pierwsze „patrzę”. Odwaga „patrzenia” oznaczała w poezji Herberta gotowość stawiania moralnego oporu, jak w zakończeniu tytułowego wiersza z *Raportu z oblężonego miasta*:

⁵⁸ *Kamienny posąg komandora* (X, Y, M. Stala, T. Komendant). „bruLion” 1989, nr 10. M. Stala przeciwstawiał się jako jedyny uczestnik dyskusji stanowiskom krytycznym wobec poezji Herberta.

⁵⁹ Na tę zbieżność typu liryki zwrócili już uwagę J. Klejnocki i J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 126.

[...]

patrzmy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci
najgorszą ze wszystkich – twarz zdrady

i tylko sny nasze nie zostały upokorzone

Po drugie: „smok”. Odwaga, by stanąć do „nierównej walki” z niewidocznym przeciwnikiem, któremu „przez mgłę / widać tylko / ogromny pysk nicości” miała zaświadczać o bezwzględnej potrzebie obrony wartości. Pan Cogito z wiersza *Potwór Pana Cogito* zdecydował się na rolę współczesnego świętego Jerzego, choć „brak mu smoka, z którym mógłby walczyć”⁶⁰. Jak dopowie później Adam Zagajewski: „Smok został pokonany pewnej nocy, przez dziecko albo przez dziewicę, nie wiemy tego na pewno, w każdym razie zdechł”⁶¹. Totaliści pozostali, ale pozbawieni swojego „potwora”. Ironiczny gest powtórzenia Herbertowskiej „odwagi” – spojrzenia w „oko smoka” nie oznacza – jak chce Marian Stala – „pomijam, unieważniam, nie biorę pod uwagę. Smoka nie ma”⁶². W czerwcu 1988 roku ironicznie pomniejszone „oko smoka”, balansujące na krawędzi dosłowności, pozostaje dalej alegorycznym okiem „potwora Pana Cogito”, tyle że tego, kto patrzy, nie prowokuje do walki, nie wyzwala w podmiocie wiersza potrzeby stawania w obronie wartości. „Wzruszenie ramionami” odczytane na tle realnego kontekstu historycznego pozwala wrócić do intencji „autora wewnętrznego”. Ekspresja poetyckiego gestu nie jest zwrócona w kierunku zagadnień estetycznych, lecz etycznych. Nie chodzi tu o „negację Tradycji” albo pisanie „przeciwko wszelkiej poezji”, ale o relację z rzeczywistością. Jeśli już szukać dla tego wiersza miejsca w sporze o literaturę, to na planie dyskusji etycznej. Zagajewski dostrzegł ją w poezji po roku 1956 w odmienności propozycji tzw.

⁶⁰ Por. S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984, s. 116.

⁶¹ A. Zagajewski: *Wysoki mur...*, s. 62.

⁶² M. Stala: *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...*, s. 57.

anarchistów i hierarchistów⁶³. Wybierając między „hierarchicznym Herbertem” a „anarchicznym Białoszewskim”, „autor wewnętrzny” *Dla Jana Polkowskiego* opowiada się zdecydowanie za tym drugim.

Wreszcie kwestia ostatnia, aktualizacji wiersza jako tekstu skierowanego do konkretnej osoby, jako gwałtownej polemiki z Janem Polkowskim. Znamienne są tu nawet liczne przeinaczenia jego tytułu, w których przyimek „dla” zastępowany bywa przez „do”⁶⁴. Tymczasem już elementarna analiza wiersza wykazuje brak charakterystycznych zwrotów „do” adresata, konstruujących zwykle obraz tegoż w utworach o bezpośrednim adresie. Obfitej ilości charakterystycznych przykładów dostarcza pod tym względem liryka Mickiewicza i poezja Miłosza. Z tego ostatniego zbioru najbliższy zamiarom komunikacyjnym Świetlickiego byłby wiersz *Do Tadeusza Różewicza, poety*, również utrzymany, tym razem wbrew tytułowi, w konwencji liryki pośredniej.

Przyimek „dla” w wierszu Świetlickiego wyznacza akt mentalny ofiarowywania czegoś, w tym wypadku wiersza – tradycja równie bogata, jak pamfletów i listów polemicznych. Z punktu widzenia aktów mowy, omawiana wypowiedź jest „illokucją” – „czynem komunikacyjnym”, jest nie tylko konstatacją, lecz określonym działaniem. Przesłanie wiersza-podarunku może być odbierane jako wyraz hołdu, świadectwo kultu, oddanie czci. Zresztą, miejsca Polkowskiego na ówczesnym Parnasie nikt nie kwestionował, czego dobitnym przykładem jest chociażby, pisana z prawdziwym „nabożeństwem”, recenzja zbioru jego wierszy w pierwszym numerze „bruLionu”⁶⁵. Znajdziemy tam zdania zaskakujące, jeśliby uwierzyć, że poezja Polkowskiego dostar-

⁶³ A. Zagajewski: *Wysoki mur...*, s. 41.

⁶⁴ Por. np. K. Koehler: *O'Haryzm...* albo: K. Uniłowski: *Poezja po roku 1989*. W: *Literatura polska 1947–1995*. Red. M. Pytasz. Katowice 1996, s. 236.

⁶⁵ Polkowski jest w niej „klasykiem swojej generacji”. Zob. „bruLion” 1997, nr 1, s. 111–112. „Polkowski stał się już niemalże klasykiem” – napisze później A. Niewiadomski: *Kilka uwag o młodej poezji*. „bruLion” 1989, nr 10, s. 73.

czy wkrótce materiału na pamflet: „Jego wolność poety przeraża niebywale wszelkie ograniczenia płynące z wyboru wolności politycznej – mówiąc umownie”⁶⁶. Przypomnijmy w tym miejscu głosy krytycznoliterackich autorytetów tamtych lat, dotyczące wierszy Jana Polkowskiego: „są ważne, bo pozwalają myśleć o tym, co istotne” (Stala)⁶⁷; tomik Polkowskiego to z kolei dla Tadeusza Nyczka „najciekawszy bodaj debiut poetycki przełomu ósmej i dziewiątej dekady”, a tekst o incipicie „Odwiedzają mnie czasami...” to „jeden z ważniejszych wierszy napisanych ostatnio po polsku” (Nyczek)⁶⁸; „według powszechnie podzielanej opinii poezja Polkowskiego stanowi [...] jedną z najciekawszych i najoryginalniejszych propozycji artystycznych lat osiemdziesiątych” (Barańczak)⁶⁹; Jan Błoński, mówiąc o wierszach Polkowskiego powtórzył wręcz słowa Kazimierza Wyki dotyczące *Ocalenia* Czesława Miłosza: „fragmenty poezji, która – ufam głęboko – nie przeminie, kiedy przeminą jej czasy”⁷⁰.

Świetlicki przesyła w darze, najjaśniej jak widać świecącej podówczaś, gwieździe na poetyckim firmamencie, nową propozycję ułożenia się poezji z rzeczywistością, pastiszując dykcję obowiązującą w latach osiemdziesiątych. Jeśli jednak uznać, że tekst literacki może być wyłącznie reprezentacją aktu mowy, wiersz *Dla Jana Polkowskiego* tylko naśladuje, udaje „illokucję”. Jest zatem *quasi*-podarunkiem, gestem pozbawionym szczerości, mającym odegrać rolę „konja trojańskiego”. „Bogowie, którym składamy ofiary, sami są ofiarą”⁷¹, pisze Bataille. Kiedy już nic nie po-

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ M. Stala: *List do Jana Polkowskiego*. „Tędy” 1994, nr 1. Cyt. według: M. Stala: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991, s. 207.

⁶⁸ Zob. T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „pokolenia ’68”*. Londyn 1985, s. 117.

⁶⁹ S. Barańczak: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 163.

⁷⁰ J. Błoński: *Język właściwie użyty*. „Res Publica” 1987, nr 3, s. 114.

⁷¹ G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne...*, s. 262.

zostało do ofiarowania, czytamy w *Poza dobrem i złem*, „nie musianoż bóstwa ofiarować samego?”⁷². Wiersz Świetlickiego jest – jak się wydaje – takim właśnie ofiarowaniem, o którym Bataille pisze w komentarzach do tekstów Nietzschego, a które jest niczym innym jak „zabiciem Boga”⁷³. „Bóg umarł”, chciałby powtarzać ustępy z *Wiedzy radosnej* autor wiersza. Organizując w ten sposób sytuację komunikacyjną swojego utworu, naruszył Świetlicki zasady etyczne obowiązujące w komunikacji poetyckiej: czystość przypisaną ofercie ze słów, pierwotną „niewinność” gestu dedykacji.

Tytuł wiersza Świetlickiego narzuca konieczność potraktowania go w charakterze utworu okolicznościowego, a to oznacza oczywiście, że „znaczenie dookreśla się treściowo na podstawie okoliczności, które je rodzą, tak iż zawiera ono więcej niż bez tych okoliczności”⁷⁴. Tyle, że wspomniana okazjonalność, o czym przypomina Hans-Georg Gadamer, „zawiera się w samym dziele i nie zostaje mu dopiero przypisana przez jego interpretatora”, okazjonalność „tkwi niedwuznacznie w roszczeniu sensu samego dzieła, w odróżnieniu od wszystkiego tego, co wbrew temu roszczeniu dzieła można w tym dziele zaobserwować i z niego wywieść”⁷⁵. Przytoczone uprzednio sposoby odczytywania wiersza Świetlickiego nosiły – jak sądzę – wszelkie znamiona dyskredytowania tak rozumianej okazjonalności.

Wiersz Świetlickiego nie jest bowiem głosem otwierającym debatę na temat „jak możliwa jest poezja po komunizmie”, nie jest chwytem autoreklamowym w kampanii wizerunkowej poety, nie jest też wierszem wyłącznie przeciwko poecie Polkowskiemu czy przeciwko klasykom, ale, jako fałszywy dar poematu, jest wierszem przeciwko etyce. Na tym też – jak sądzę – polega jego dramatyzm i jego

⁷² F. Nietzsche: *Poza dobrem i złem*. Tłum. S. Wyrzykowski. Warszawa 1990, s. 79–80.

⁷³ G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne...*, s. 266–267.

⁷⁴ H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. B. Baran. Kraków 1993, s. 156.

⁷⁵ Ibidem, s. 157.

„przełomowy” w poezji polskiej charakter, zapowiedź jej przejścia na „ciemną stronę”⁷⁶. Naruszając etykę porozumiewania się poprzez poezję, przesyła autor dodatkowo w swym udawanym podarunku propozycję osiągnięcia wolności przez zignorowanie etyki: „Patrzę w oko smoka i wzruszam ramionami”. „Oko smoka” poczyniło jednak – jak widać – spore spustoszenie. Unicestwiło bowiem zmysł etyczny. Konsekwencją beztroskiego spojrzenia okazało się obojętne „wzruszenie ramion” i głoszenie „wiedzy radosnej”. „Ofiarowanie jest immoralne, poezja jest immoralna”⁷⁷, mógłby powtarzać za Bataille’em autor wiersza. „Wysoki i piękny mur” z przywołanych we wstępie do niniejszego szkicu zapytań Adama Zagajewskiego, zamiast „chronić przed powodzią”, rozpadł się, i to w dodatku jeszcze na chwilę przed przewidywanym bez wiary zniknięciem totalitaryzmu.

Istnieje jeszcze, choć niewyrażona słowem, odpowiedź Jana Polkowskiego na tę sytuację. W roku 1989 złożył on bowiem do druku swój ostatni zbiór wierszy⁷⁸ – jego „misja etyczna” dobiegła końca i mógł konsekwentnie wcielić w życie zapis jednego ze swoich wczesnych wierszy: „nie jestem poetą / żyję wśród was”. Świetlicki natomiast, choć atakowany przez cały front neoklasycystów, wybrał w istocie, jak większość spośród nich, piękności, poetykę zamiast etyki, tyle że udając antypoetyckie gesty i strategie. Przełomowe spojrzenie w „oko smoka” w okamgnieniu wymieniło powinność na egoizm.

⁷⁶ O takiej diagnozie polskiej poezji po roku 1989 zob. M. Stala: *Dru-ga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997.

⁷⁷ G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne...*, s. 241.

⁷⁸ Wydany już w 1990 roku tom *Elegie z Tymowskich Gór* (Kraków).

Pastisz

*Lecz cytować go, nie, tego nie potrafię.
Znaczyłoby to, że chcę przywłaszczyć so-
bie jego słowa w obecności innych. Robię
to, gdy jestem sam – wtedy przywłaszczam
wszystko. Lecz gdy obok jest ktoś...
Zbyt dobrze wiem, co przystoi młodemu
człowiekowi, gdy rozmawiają starsi.*

Søren Kierkegaard: *Powtórzenie*

W szkicu niniejszym chciałbym zastanowić się nad tym, co uprawnia lekturę dzieła literackiego jako pastiszu i jakie mogą być takiej lektury następstwa. Podpowiedzią naturalnie może tu być szereg definicji interesującego nas pojęcia, pogłębianych i komplikowanych w licznych rozprawach i dyskusjach. Zacząć wypada jednak od uzgodnienia i uchwycenia spraw w perspektywie całego przedsięwzięcia najbardziej elementarnych i to najlepiej w sposób jak najbardziej podstawowy, choć w pełni, rzecz jasna, zarazem przekonujący. Wyzwanie do łatwych nie należy, ale niezawodnej odpowiedzi na nie udzielił Jerzy Kwiatkowski, kiedy przy okazji badania „sprawy Jarosława Marka Rymkiewicza” wykrzyknął: „Melodia wiersza...”. Dlaczego miałyby to być właściwa odpowiedź na nasze pytanie? Oddajmy raz jeszcze głos autorowi *Remontu Pegazów*, który kontynuuje uwagi na temat melodii wiersza:

Zamiast zwracać się z prośbą o definicje tego zjawiska do wersologów i badaczy stylu, możemy poprosić o wyjaśnienie

nie – pastiszystów. Ci na pewno będą wiedzieli, o co chodzi i z jaką ważną dla poezji sprawą mamy tu do czynienia. Od owej melodii przecież zaczyna się ich swawolny trud, na jej podsłuchaniu – w znacznej mierze – polega i od niego – w znacznej mierze – zależy trudu tego powodzenie¹.

Z takim właśnie przygotowaniem proponuję przystąpić do lektury fragmentów z wierszy Stanisława Barańczaka²:

[...] gdy rozmowa będzie
sportem wodnym, gdy w swoim tęponosym pędzie
ledwie muśnie powierzchnię obły ślizgacz-słuch,
gdy dna mu nie rozpruje kołek epitetu
nieoczekiwanego, albo nagła rafa
zwierzenia – słowem, kiedy słowo gładko trafia
na słowo i zdań fala, nie podnosi grzbietu
ponad dopisujące dziś zdrowie i tę wściekłą
drożynę i pogodę doprawdy dziś ładną,
gdy mówisz to, co umiesz, nie to co byś pragnął –
na chwile was ogarnia płytkiej unii ciepło
i w pluskaniu podmiotów, chlupocie orzeczeń
nareszcie zapominasz o tym, że ruch warg
może być nieraz – bywał – nieraz wart
coś więcej; [...]

Ze wstępu do rozmówek

[...] gdy w oczach, wpatrzonych w ekran, punktowane
uśmiechem spikerki
płonęły samoloty na pasach, wytryskały znad miast
fajerwerki,
groził powodzią Ganges, ścisnął dłonie kandydat,
trajkotał
komik w reklamie Toyoty, narastała sytuacja strajkowa

¹ Cyt. według: J. Kwiatkowski: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Kraków 1995, s. 281.

² Cyt. według: S. Barańczak: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Londyn 1986 oraz *Idem: Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988.

w Polsce, afrykański dyktator na trybunie stroszył epolety;
[...]

Sierpień 1988

Pan Elliot Tischler ciągle otrzymuje listy,
choć pięć lat temu umarł. W przedostatniej chwili
sprzedał dom genetyczce, żonie mediewisty,
który w tych stronach nie mógł na żadnej posadzie
zaczepić się na stałe, więc dom opylili
z kolei nam i teraz uczą gdzieś w Nevadzie.
Pan Tischler choć też znikł, jest bardziej rzeczywisty:
[...]

Pan Elliot Tischler

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zamieszkałem w punkcie,
z którego mam za darmo rozległe widoki:
gdziekolwiek stanąć na wystygłym gruncie
tej przyplaszczonej kropki, zawsze ponad głową
ta sama mroźna próżnia
milczy swą nałogową
odpowiedź. Klimat znośny, chociaż bywa różnie.
Powietrze lepsze pewnie niż gdzie indziej.
Są urozmaïcenia: klucz żurawi, cienie
palm i wieżowców, grzmot, bufiasty obłok.
Ale dosyć już o mnie. Powiedz, co u Ciebie
słychać, co można zobaczyć,
gdy się jest Tobą.
[...]

Widokówka z tego świata

Co łączy te różne przecież pod wieloma względami wiersze oprócz nazwiska ich autora? O odpowiedź na tak postawione pytanie, zgodnie z cytowaną jeszcze przed ich lekturą sugestią Jerzego Kwiatkowskiego, nie zostaną poproszeni „wersologowie i badacze stylu”. Odpowiedź bowiem dużo prostsza, choć niezwykle przekonująca, zawarta została – jak sądzę – w wierszu Jacka Podsiadły pt. *List do Pawki Marcinkiewicza w Des Plaines, Illinois. Pocztą pantoflową*:

Tutaj się pisze o tobie. Widuję czasem wzmianki
w tutejszych newspaperach.

A tam, czy się malują przed tobą widoki? Rysuje się
 jakaś kariera?
 Jaka się przeszłość zamyka i jak przyszłość otwiera
 przed Paulem Martinem from Poland robiącym za
 pomagiera
 u osiemdziesięcioletniego mr Riffa? Rad nierad
 spytam, jak żyjesz. Szczególnie gdy pan Riff obok
 umiera.
 Bo kiedy mówić o śmierci? Ledwie się oko otwiera
 telewizor oślepia rzeziami i zamachami, radio reklamą
 naciera,
 gotowa jest wybuchnąć gazeta rzucona pod drzwi
 domu, przez peryskop wizjera
 zdążysz obejrzyć plecy listonobombardiera
 i schylisz się, i podniesiesz. Kiedy mówić o śmierci?
 Może teraz,
 kiedy nieuleczalna choroba, podobno Alzheimera,
 pustoszy mózg Barańczaka, tę godną komputera
 pamięć tysiąca rymów i kalamburów. Teraz,
 gdy zamiast grzać się w koszyku obok kaloryfera
 nasz kot w ogródku za oknem smętnie się
 poniewiera,
 syty ale zziębnięty. Kiedy pan H., degenerat,
 idzie na cowieczorne pijaństwo, choć jego dzieciom
 doskwiera
 głód i smuteczki. Jak mamy mówić o śmierci?
 Przyjęła się maniera
 mówienia eufemizmami, alegoriami, zwykło się ją
 ubierać
 w ładne słowa. Czy teraz twoje skrócone nazwisko już
 nie wywiera
 złego wrażenia, już łatwiej się prześlizguje, nie musi
 się przedzierać
 przez gładkie małżowiny amerykańskich uszu?
 Praktyczny dezyderat:
 mówić skrótem, nie nadwyreżać cudzej cierpliwości,
 broń Boże nie zabierać
 cennego czasu. Kiedy myśleć o śmierci? Szczytując?
 Wietrząc materac
 z łóżeczka pana Riffa? Słuchając, jak przemawia
 telewizyjny liberal?

Wszak przyjdzie, nie zawiedzie, już teraz się do nas
wytęża
Każda zlekceważona sekunda, niezaleziony rym,
zanieczana litera.

94.12.09.³

Podsiadło podsłuchał melodię wierszy Barańczaka, bo przecież nie jakiegoś jednego konkretnego i napisał swój wiersz tak, jak napisałby go Stanisław Barańczak. Dodajmy, zrobił to z powodzeniem, w którego efektach, kierowani intuicją Jerzego Kwiatkowskiego, musimy dostrzec pastisz. A jednak wcale nieoczywiste wydają się odpowiedzi na pytania o to, czy trud poety można nazwać w tym wypadku „swawolnym”, jego samego natomiast bezkarnie obrzucić mianem „pastiszysty”? Czytam oczywiście wiersz Podsiadły z niechęcią i podejrzliwie, miejscami nawet z zażenowaniem, i z każdym „podrobionym” wersem narastają moje wątpliwości co do charakteru jego relacji wobec wzorca i co do granic pastiszu. Zasadnicza dotyczyć musi stopnia dystansu, jaki powinienem usłyszeć pomiędzy głosem autora *Listu do Pawki Marcinkiewicza* a głosem Stanisława Barańczaka. Interpretacja zależy – mówiąc językiem Michaiła Bachtina⁴ – od ustalenia kierunków, w jakich obydwa obecne w tekście głosy podążają względem siebie. Im bardziej uchwytne stawałyby się dystans między nimi, od-

³ J. Podsiadło: *niczyje, boskie*. Kraków-Warszawa 1998, s. 10. Wszystkie wiersze Podsiadły cytuję według tego wydania. W adresacie wiersza rozpoznać musimy poetę Pawła Marcinkiewicza, który – jak podają źródła biograficzne – „W latach 1994–95 przebywał w USA, gdzie [...] według własnych słów poety – był posługaczem w domu Paula Riffa, chicagowskiego milionera”. Zob. *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Oprac. P. Dunin-Wąsowicz. Warszawa 1998, s. 125. Trudno ocenić, czy charakterystyczne zdrobnienie imienia adresata wiersza wiąże się ze świadomym nawiązaniem do Pawki Korczagina, bohatera socrealistycznej powieści Ostrowskiego *Jak hartowała się stal*.

⁴ Mam tu oczywiście na myśli status „dwugłosowego słowa” jedno- i różnokierunkowego oraz tegoż konsekwencje gatunkowe. Zob. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa 1970.

mienność, im bardziej czytelna byłaby ich „różnokierunkowość” albo wręcz wejście w konflikt, tym pewniej musielibyśmy posądzać Podsiadłę o chęć ośmieszenia dykcji poetyckiej Barańczaka, od czego tylko krok do parodii.

Sens podrabiania podsłuchanej przez poetę „melodii” innego poety rozpięty jest między biegunem parodii a biegunem naśladowania (imitacji), którego z kolei gorszym zamiennikiem bywa czasem epigoństwo. Rozległy obszar poza tymi skrajnościami zarezerwowany jest dla pastiszu, traktowanego jako jeden z modeli stylizacji. Rozległość ta – co łatwo przewidzieć – musiała przyczynić się do wykształcenia wielu odmian i odcieni pośród tych zjawisk literackich, które przychodzi nam mianem pastiszu określać. Dla wszystkich jego realizacji wspólny pozostaje natomiast łatwo uchwytyny, słownikowy punkt wyjścia: „utwór powstały w wyniku świadomego podrabiania maniery stylistycznej konkretnego dzieła, autora czy szkoły literackiej”⁵. Janusz Sławiński, układający cytowaną definicję, zwracał w niej także uwagę na „celowe wyostrenie cech znamiennych” i „ostentacyjnie wyrazistą postać”, w jakiej na terenie pastiszu zjawia się naśladowany sposób mówienia. Na pytanie: czemu to wszystko ma służyć? możemy znaleźć odpowiedź w słowniku: „pastisz uprawiany bywa w zamiarach żartobliwych lub jako forma krytycznoliterackiej penetracji cudzego stylu”⁶. W podobnym, dwufunkcyjnym duchu, referuje zagadnienia związane z miejscem pastiszu w procesie historycznoliterackim Ryszard Nycz:

Jako literacka zabawa i popis sprawności warsztatowej [...] pełnił funkcję l u d y c z n ą. [...] Traktowany zaś jako świadectwo kompetencji i czynnego rozumienia reguł badanych poetyk [...] na plan pierwszy wysuwał funkcję k r y t y c z n o - d y d a k t y c z n ą⁷.

⁵ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 346.

⁶ *Ibidem*.

⁷ R. Nycz: *Parodia i pastisz*. W: *Idem: Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 176–177.

Spełnianie funkcji ludycznych i dydaktycznych uznał za „przywilej takiego gatunku jak pastisz” Stanisław Balbus, dogłębnie analizujący zresztą jego niuanse i wcielenia na zaproponowanej przez siebie mapie „strategii intertekstualnych”⁸.

Ryszard Nycz wspomniał nawet o traktowaniu pastiszu jako rodzaju parodii. Warte przywołania wydaje się w tym miejscu rozróżnienie zaproponowane przez Gérarda Genette’a. Po stronie parodii widzi on miejsce dla „pastiszu satyrycznego”: „ponieważ widoczna w nim metoda [*man re*] zostaje ośmieszona za pomocą przesadnego wzmocnienia zastosowanych  rodk  stylistycznych”. „Po prostu pastiszem” chci by natomiast Genette nazywa  „naśladowanie stylu pozbawione funkcji satyrycznych”⁹. Decydujące zatem znaczenie dla sposobu odczytywania wiersza wpisanego w „pod luchan  melodi ” ma stwierdzenie obecności b d z braku efektu komicznego uzyskiwanego kosztem „cudzej mowy”. W przypadku omawianego utworu Jacka Podsiadły pyta  więc musimy o to, czy jest on żartem na temat poezji Stanisława Barańczaka, czy też „po prostu pastiszem”? Już widzimy, że w wypadku wskazania na drugą z tych opcji przywołane dotąd funkcje pastiszu wydad y si  zupełnie niewystarczające dla określenia jego celu.

Jeśli więc, chociaż nadal pełni obaw i wątpliwości, odrzucimy podejrzenia wobec wiersza Podsiadły o wpisywanie si  przeze n w tendencj  parodystyczną (satyryczną), pozostan  nam do rozważenia ścieżki interpretacyjnej, na których literaturoznawstwo wspiera się b d z słownikiem medycznym, b d z kryminalistycznym. Otóż, dostrzegając w wierszu transplancj  formy czy stylu, nawet udaną, powinniśmy jednocześnie dojrzeć w tym zabiegu przejaw „indywidualnego naśladownictwa”, „naśladowczego powielenia” albo wręcz epigo stwa¹⁰. Pod haj c natomiast

⁸ S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 29.

⁹ G. Genette: *Palimpsesty*. T m. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granic *. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 348–349.

¹⁰ Zob. na ten temat S. Balbus: *Między stylami...*, s. 32–33.

tropem falsyfikatu, trzeba wpierw określić stopień i granice „falszerstwa”. Te zaś, w najkrótszym z możliwych śledztw, sprowadzają się przede wszystkim do przyjęcia do wiadomości pozatekstowej informacji o rzeczywistym autorze. Obecność „autorskiej ramy modalnej” prowadziłyby, zgodnie z obserwacjami Stanisława Balbusa w zakresie pragmatycznego zdeterminowania „sytuacji tekstu”, do odczytywania go w kategoriach „hipotezy stylistycznej”: tak właśnie mówi Barańczak, to właśnie mówi Podsiadło; pierwszy z nich jest „właścicielem stylu, ale nie wypowiedzi”, drugi – „właścicielem wypowiedzi, ale nie stylu”. Celem opisywanego działania „stylizatora” miałyby być, zgodnie ze wskazaną linią rozumowania, „reinterpretacja przywoływanej stylizacyjnie tradycji”¹¹.

Podsiadło nie podaje jednak informacji metatekstowej w postaci, do której zostaliśmy jakoś przez historię literatury przyzwyczajeni, tzn. nadając np. swojemu wierszowi tytuł w rodzaju *Jak Stanisław Barańczak napisałby list do Pawki Marcinkiewicza*. Ale silne sygnały metatekstualności, niemal komentarze do poezji prawowitego właściciela stylu, dane w obrębie wiersza, wydają się wystarczające, by taki lub podobny nienadany tytuł uznać za ukrytą intencję autorską. Pomijam już nawet powtarzaną w wierszu plotkę na temat choroby Stanisława Barańczaka, którą Podsiadło sprostował zresztą po ponad dziesięciu latach od jej ogłoszenia, cytując w swoim *Abecadle* list od bohatera plotki. Autor listu, prostując dotyczącą jego osoby „okropną gafę typu »błąd rzeczowy«” przy okazji projektował przyszłe interpretacje wiersza: „[...] dobry materiał dla literaturoznawcy, który może kiedyś wyprodukuje rozprawkę pt. *Do Rymu – ale czy do Taktu?*”¹².

Obok „tekstu plotkarskiego” do wzorca (oryginału) odsyłają rozmaite ślady intertekstualne, wśród których najbardziej jaskrawe są cytaty, parafrazy i aluzje bezpośrednie do utworów Barańczaka, nadające utworowi Podsiadły

¹¹ Ibidem, s. 24–29.

¹² J. Podsiadło: *Abecadło* (1). „Lampa” 2005, nr 5 (14), s. 12.

charakter kolażu tekstowego. Poruszając się zgodnie z jego linearnym porządkiem, powracamy pamięcią do oryginalnego brzmienia takich m.in. wierszy (oryginał po myślnikach), jak: *Widokówka z tego świata* („Tutaj się pisze o tobie” – „Szkoda, że Cię tu nie ma”; „spyta, jak żyjesz” – „Powiedz, co u Ciebie słychać”), *Podnosząc z progu niedzielną gazetę* („A tam, czy się malują przed tobą widoki?” – „tam, gdzie żyjesz, nie macie podobnej gazety”; „gazeta rzucona pod drzwi domu” – „sześcian niedzielnej gazety; / na betonowe schodki przedmiejskiego domu / upuszczone o świetle pękate nasiono”; „i schyliš się i podniesiesz” – „schylałam się i z progu / podnoszę ciężkie cielsko niedzielnej gazety”), *Sierpień 1988* oraz *Drogi kąciku porad* („telewizor oślepia rzeziami i zamachami, radio reklamą nacierają” – „gdą w oczach, wpatrzonych w ekran [...] płonęły samoloty na pasach [...] groził powodzią Ganges [...] trąkotał komik w reklamie Toyoty”; „włączam telewizor: / znów akt terroru, trupy dzieci”), *Druga natura* („Czy teraz twoje skrócone nazwisko już nie wywiera / złego wrażenia” – „nie mówiąc o opuszczaniu kreski nad »n« w podpisie”), *Ze wstępu do rozmówek* („już łatwiej się prześlizguje [...] przez gładkie małżowiny amerykańskich uszu” – „gdą w swoim tęponosym pędzie / ledwie muśnie powierzchnię obły ślizgacz-słuch”; „mówić skrótem” – „mówić płynnie”).

W wybudowanej przez Podsiadłą relacji interstylistycznej, w samym zagęszczeniu odniesień, trudno jednak wprost doszukać się intencji satyrycznej nakierowanej na wzorzec. Za taką perspektywę odbioru wydaje się przede wszystkim odpowiadać nałożony na kolażową formę „tekst plotkarski”, którego naturalnym przeznaczeniem jako „słowa sprzeniewierzonego” jest wszakże „ośmieszanie wzniosłości, niszczenie powagi, naruszanie normy”¹³. W dziele tym współuczestniczy także podtytuł (*Pocztą pantoflową*),

¹³ E. Kosowska: *Plotka*. W: *Plotka. Wybór materiałów z VI Konferencji pracowników naukowych i studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. K. Uniłowski, C.K. Kęder. Katowice 1994, s. 13.

który w zgodzie z intencją wykorzystanego w nim frazeologizmu przypomina przecież o nieoficjalnej i plotkarskiej metodzie rozpowszechniania wiadomości. Z drugiej strony jednak, jeśli przyjąć, że omawiany wiersz jest „pastiszem po prostu”, to i tak zasadniczym stylem jego odbioru pozostanie ludyczny sposób lektury, wyłaniający się śmiało zza stylu estetyzującego¹⁴. Potraktowany nawet jako wypowiedź krytycznoliteracka pozostaje pastisz świadectwem owego wyrafinowanego ludyzmu, gdyż, jak chce Michał Głowiński, „chodzi o uciechę, wynikającą z samego proceduru naśladowania”¹⁵. Jak dodaje Stanisław Balbus: „pastisz jest raczej sztuką zabawy w komunikację niż rzeczywistą przedmiotową komunikacją”¹⁶. W skrajnych podejściach prezentowany jest wręcz pogląd, że „każdy cytat ma charakter parodii”¹⁷. Czytając *List do Pawki Marcinkiewicza*, trudno oprzeć się oczywistemu wrażeniu, że zabawa z „cudzym słowem” służy w nim przede wszystkim powiadomieniu – uznajmy, że wolnemu od parodii – na temat dykcji poetyckiej Stanisława Barańczaka. Tekst jawi nam się wręcz demonstracyjnie jako „ikoniczny znak stylu”, albowiem mówi „nie tylko w taki sposób, jaki zakłada »obcy« styl, którym się posłużył, ale mówi też tylko o tym, o czym styl ów zwykł mówić”¹⁸. Odczucie pełnego „uprzedmiotowienia stylu wzorca” zawdzięczamy właśnie nawet semantycznemu podporządkowaniu się wobec oryginału.

W obrębie struktury artystycznej wiersza Podsiadły kolejne warstwy czy piętra są – jak się wydaje – wyraźnym pogłosem mówienia poetyckiego, jakie Barańczak wypra-

¹⁴ Odwołuję się tu do propozycji teoretycznej M. Głowińskiego: *Świadectwa i style odbioru*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 3: *Dzieło wobec odbiorcy*. Kraków 1998, s. 148–149.

¹⁵ M. Głowiński: *O stylizacji*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 67.

¹⁶ S. Balbus: *Między stylami...*, s. 55.

¹⁷ Spostrzeżenie M. Butora. Cyt. za: G. Genette: *Palimpsesty...*, s. 338.

¹⁸ S. Balbus: *Między stylami...*, s. 54.

cował w swoich dwu pierwszych amerykańskich tomach. Spróbujemy prześledzić najbardziej widoczne zbieżności z oryginałem. W warstwie syntaktyczno-retorycznej będzie to np. podobne piętrzenie antytez na różnych poziomach tekstu („jaka się przeszłość zamyka i jak przyszłość otwiera”, „rad nierad”, „jak żyjesz” – „szczególnie gdy pan Riff obok umiera”, „zamiast grzać się w koszyku” – „syty ale zziębnięty”, „syty” – „głód”). Zwraca też uwagę charakterystyczna, zwłaszcza dla wierszy z *Widokówki z tego świata* gra pytań i odpowiedzi. W dodatku pytania układają się w ciągi wyliczeniowe złożone nawet z czterech kolejnych zdań pytających i ich równoważników, co potęguje ich, często wpierw niespodziewany, retoryczny charakter. Nagromadzenie pytań jest elementem naśladowania jednej z głównych figur retorycznych Barańczaka – amplifikacji¹⁹. Podsiadło szczególnie intensywnie okazuje skłonność do trójczłonowych (także w puencie) wyliczeń o charakterze gradacji bądź w funkcji katalogowania synonimicznych dowodów. Esencjonalnym przykładem posłużenia się strategią retoryczną autora *Atlantydy* może być ostatni dwuwiers *Listu do Pawki Marcinkiewicza*:

[...]

Wszak przyjdzie, nie zawiedzie, już teraz się do nas
wybiera
 Każda zlekceważona sekunda, nieznalezione rym,
zaniechana litera.

W warstwie leksykalnej utworu Podsiadły spotkamy słowa identyczne – jak w tekstach wzorcowych, teraz na prawach cytatu, ale także w roli pośredników do kluczowych pól semantycznych oraz topiki oryginału: „tutaj”, „tam”, „ty”, „widoki”, „oko”, „gazeta”, „telewizor”, „reklama”, „słowa”, „mówić”, „choroba”, „czas”, „sekunda”,

¹⁹ O zasadzie amplifikacji jako „głównej figurze retorycznej” Barańczaka, jeszcze przed ukazaniem się „amerykańskich” wierszy, pisał W. Bolecki. Zob. Idem: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach S. Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 149–174.

„śmierć”, „umierać”, „rym”. Na poziomie frazeologicznym odnajdziemy wyrażenia i zwroty potoczne, także z rejestru uznawanego za znamienny zwłaszcza dla „wierszy amerykańskich” Barańczaka, otwartych na „plebejskie niemal żywioły polszczyzny”²⁰: „malują się widoki”, „rysuje się kariera”, „robiącym za pomagiera”, „rad nie-rad”, „broń Boże”. W zakresie wersyfikacji repetycja obejmuje zasadę kształtowania wersów z ogromną rolą dość zdecydowanych miejscami przerzutni, podkreślających rozmiękanie się intonacji zdaniowej z podziałem wersowym. Kształtowanie powtarzalności rytmicznej na określonej przestrzeni tekstu odbywa się z kolei po to, by tym silniej oddziaływał „efekt zawiedzionego oczekiwania” w momencie nagłych zmian rytmu. Składnia i gramatyka natomiast zostają, podobnie jak w utworach Barańczaka, podporządkowane wszechwładnemu rymowi, który w wierszu Podsiadły okazuje się ostatecznie „monorymem”²¹, co jest akurat nie tyle przejęciem jakiegoś gotowego modelu, ile raczej wydaje się skutkiem pastiszowej intensyfikacji. Kontynuator – jak wiadomo – bywa „bardziej skrajny i bardziej konsekwentny”²² od swego „nauczyciela”.

Forma gatunkowa listu poetyckiego zasygnalizowana w tytule nawiązuje oczywistą korespondencję z tytułem zbioru Stanisława Barańczaka, który ustawia odbiór wszystkich pomieszczonych w nim wierszy w ramach konwencji ewokowanej słowem „widokówka”. Przynależy do niej także wykorzystywana przez Podsiadłą struktura apostroficzna. W jej ramach przywołany w tytule rzeczywisty adresat staje się pretekstem do stopniowania sytuacji dialogicznej. Idiom konwersacyjny, jak w tekstach wzorcowych, służy tu prowadzeniu gry z figurą adresata, którego moż-

²⁰ Zob. T. Nyczek: „*Jakieś Ty*”. „Zeszyty Literackie” 1989, nr 27, s. 145.

²¹ O konsekwencjach tego „monorymu” dla ukształtowania się ostatecznej wersji „tekstu plotkarskiego” w wierszu oraz o komentarzu S. Barańczaka do tej, jak ją nazwał w liście do poety, „kreacyjnej potęgi rymu” zob. J. Podsiadło: *Abecadło...*

²² J. Kwiatkowski: *Magia poezji...*, s. 283.

liwe wcielenia wymykają się poza horyzont informacji stematyzowanej o adresacie przedstawionym. Zabiegi te wspomaga w omawianym utworze żartobliwy podtytuł, wskazujący na zaprogramowany już w tekście masowy udział w jego odbiorze innych uczestników sytuacji komunikacyjnej niż „adresat sformułowany”²³. *Poczta pantoflowa* staje się metaforą komunikacji literackiej, zwłaszcza w jej wariancie wykorzystującym poetykę tekstu ofiarowanego. Dialogowa perspektywa wraz z rozwojem wiersza przekracza bowiem wyjściową relację osobową i zaczyna oscylować pomiędzy wielopiętrową apelatywnością (ty rzeczywiste listu, „nieskonkretyzowany Inny”, Transcendencja) i autokomunikacją (*alter ego*). Sposób konstruowania adresata lirycznego współuczestniczy w wierszu Podsiadły w odtwarzaniu, częściowo już wcześniej omówionego, całościowego modelu stylistyczno-semantycznego, jaki znamy z *Widokówki z tego świata*, a w którym, jak to ujął Tadeusz Nyczek, czasem „nazbyt przejrzysta, wielokrotnie eksploatowana, staje się gra w stopniowanie sensów, słów i obrazów”²⁴.

Dla określenia rodzaju wyobraźni poetyckiej prezentowanej w *Liście do Pawki Marcinkiewicza* równie przydatne jak cytowana uwaga Nyczka okazać się mogą inne sądy i spostrzeżenia badawcze dotyczące poezji Stanisława Barańczaka. I tak, Marian Stala, czytając zamykający *Atlantyde* poemat *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* jako zapowiedź *Widokówki z tego świata*, widział ten utwór, poza samym tytułem, w „perspektywie łączącej metafizykę z aksjologią (i: rzeczy najistotniejsze z najdrobniejszymi)”²⁵. To

²³ Poetyka tekstu ofiarowanego przypomina tu o schemacie właściwym dla komunikacji retorycznej, której cechą jest „podwójny adres tekstu” z „adresatem sformulowanym” jako „odbiorcą prymarnym” i ważną dla przebiegu komunikacji obecnością „odbiorcy sekundarnego”, czyli pozostałych uczestników sytuacji komunikacyjnej. Zob. J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 2000, s. 18–22.

²⁴ T. Nyczek: „*Jakieś Ty*”..., s. 145.

²⁵ M. Stala: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991, s. 183.

niewątpliwie jedna z dominant rządzących na poziomie wyobrażeniowym u Podsiadły: „Kiedy myśleć o śmierci? Szczytując? Wietrząc materac / z łódeczka pana Riffa?”. Przystwojenie tradycji XVII-wiecznej poezji metafizycznej zaowocowało w przypadku Barańczaka przekonaniem, analizowanym z kolei przez van Nieukerkena, o potrzebie zakorzenienia konceptów i obrazów w „doczesności i doraźności”²⁶. W wersji Podsiadły wygląda to m.in. tak: „wzmianki w newspaperach”, „telewizor oślepia rzeziami”, „gotowa jest wybuchnąć gazeta”, „plecy listonobombardiera”, „godna komputera pamięć”. Obraz świata, niczym w tomie *Atlantyda*, osadzany jest w *Liście do Pawki Marcinkiewicza* na ironicznym kontrastowaniu układu przestrzennego „tutaj” i „tam”, co najzwyczajniej oddaje jeden z rymów: „kariera” / „pomagiera”. Wraz z kolejnymi wersami jednak ten geograficznie umotywowany układ horyzontalny zaczyna ustępować, jak w *Widokówce z tego świata*, wymykającemu się przestrzennym porządkom wyrażaniu odczuć metafizycznych.

Zebrane argumenty potwierdzają – jak się wydaje – pastiszowy charakter wiersza Podsiadły. Ludyczna, bezinteresowna gra ze stylem wzorca nie prowadzi ani do zasadniczego naruszenia jego powagi, nie bawi się jego kosztem jak w parodii, ani też nie dąży do jego reinterpretacji jak w „stylizacji właściwej” – „tj. nie przekształca znaczeniowo i funkcjonalnie tradycji, ku której sięga, lecz jedynie ją przybliża i odpowiednio naświetla”²⁷. Z jednej strony wydaje się bezsporne, że „uprzedmiotowienie stylu wzorca jest tutaj niemal pełne”. Z drugiej strony, mimo wszystko, lektura wiersza nie pozwala do końca zaakceptować ograniczenia jego odbioru w kontekście, zarezerwowanej dla pastiszu, sytuacji, w której „rzeczywistym i jedynym relewantnym *signifié* tekstu okazuje się reprezentowany przez niego system

²⁶ A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 344–350.

²⁷ S. Balbus: *Między stylami...*, s. 53.

stylistyczny”, nawet jeśli jest „wzięty nie jako »forma«, lecz jako semiotyczna całość”²⁸. Pytamy zatem o to, czy istnieje coś, co nie daje się powtórzyć jako „ikoniczny znak stylu”?

Pomocne i zasadne może okazać się przejrzenie pozostałych wierszy z tomu *niczyje boskie*, w którym opublikowany został *List do Pawki Marcinkiewicza*. Oto wybrane fragmenty:

Co, mam powiedzieć „wierzę”? Będzie powiedziane,
że jednym głosem zabrzmieć ma chór miliona ust,
powszechne credo, że obowiązkowy taniec
z niemłodą panną o wdzięku ukrytym wśród chust
ma być przekonujący. [...]

Wyznania czynione nie w takt, niespodziewane.
Czcze gesty, które czczę. Znalezione wśród trawy
tenisowa piłka nie uderzy już w ścianę.
Kupiłem ją kiedyś Mureczce do zabawy,
potem zginęła. Znalezionej nie w porę
i nagabywanemu o wyznanie wiary
człowiekowi nie wierz. Pozostawi otworem
milion swoich ust i wszystkie wyzna niewiary.

Wypisane na skórze, ukryte pod filcem

[...]
biegłem z potem na czole, oszalałym sercem.
Obojętne mi były niewidoczne gwiazdy.
Wyobraziłem sobie siebie w mknącej „erce”,
z którą ściga się śmierć, jej szybkie pojazdy.

Widzialne pół świata, jak pół główki kapusty
Szatkowały swymi ostrzami błyskawice
i pierwszy, drugi, trzeci, czwarty, piąty, szósty,
budziły się gatunki, samce i samice
[...]

Sygnały dźwiękowe i świetlne

[...] Zagadkowe
klinowe pismo, mimowolne szyfry, cyfry, jakie w biegu
kreśli w powietrzu

²⁸ Ibidem, s. 54.

by potwierdzać tezę Harolda Blooma, że „znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz”²⁹. W ich poszczególnych warstwach rozpoznajemy analizowany już styl wzorca, choć oczywiście wraz ze wzrostem ilości przeczytanych utworów wzrasta też ilość cech dotąd niewskazywanych, a dla wzorca równie charakterystycznych. I tak np. w pierwszym z cytowanych wierszy, powtarzającym utwór Barańczaka *Co mam powiedzieć*, do głosu dochodzi technika paronomazji oraz homonimizacji. W *Sygnalach dźwiękowych i świetlnych* odnajdziemy sygnalizowany wcześniej rodzaj wyobraźni poetyckiej, użyty tu dla przedstawienia wizji człowieka w perspektywie kosmosu, jaką znamy chociażby z takich wierszy z *Widokówki z tego świata*, jak: *Prześwietenie, Cape Cod, I tak*. Znamienny model stylistyczno-semantyczny wzorca wykorzystany z kolei w utworze pt. *Cokolwiek jest, snuje swą opowieść* pozwala odtwarzać wykreowaną w tomie Barańczaka „wizję uniwersum, pojmowaną jako przestrzeń corresponddance”, w której „dostrzegane analogie i odpowiedniości, traktowane jako system znaków, mogą stać się nośnikami ukrytych znaczeń”³⁰. Wymieńmy tylko jakże znamienny dla kształtowania tej przestrzeni „asterysk śniegu”. Nie przypadkiem też w tym właśnie tekście słyszymy głośną wręcz rozmowę z samym sobą, dialog wewnętrzny, powtarzający w szeregu dosłownych cytatów i parafraz wiersz prawodawcy użytych reguł mówienia pt. *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*. W ostatnim z przytoczonych utworów Podsiadły pt. *Liga mistrzów...* rozpoznajemy znaną z *Sierpnia 1988* Stanisława Barańczaka narrację synchronizującą przebieg procesu twórczego z przewijającym się przed oczami poety medialnym obrazem świata. Domyślna u Podsiadły „nitka sensu” związana ze „sklejaniem wersu do wersu” przeciwstawiona zostaje nicości masowego widowiska. W ujawnia-

²⁹ H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 134.

³⁰ Pisze o tym J. Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 126-135.

jącej ten kontrast puencie („nic nie zostaje z ryku tysięcy / Gardeł, z błysku tysiąca fleszy”) pobrzmiewa oczywiście echo „oceanicznego ryku nabitej głowami hali” z innego, pojawiającego się w tomie tuż po *Sierpniu* 1988, wiersza Barańczaka pt. *Pierwsza piątka*, oraz echo jego puenty: „ale na mgnienie ocali / ich to, że wystają o głowę ponad tę resztę, to wszystko”.

To tylko wybór, który równie dobrze mógłby zostać poszerzony o inne wiersze z tomu *niczyje, boskie*, stwarzające podstawy do prowadzenia podobnych obserwacji „międzystylowych”, żeby wymienić tylko: *Plateau*, *Kadra na mecz z Francją została już powołana*, *Jeszcze Polska śpi w jeziorze*, *wszystkie lustra są weneckie*, *Z Gnilca do Hajnówki*, *Przez podwoje śmierci przechodzimy po dwoje*. Wszystkie te utwory pozbawione są obecnych w *Liście do Pawki Marcinkiewicza* wyraźnych sygnałów ludyczności (podtytuł, tekst plotkarski) oraz doprowadzonej do skrajności mechanizacji chwytów (monorym), co oczywiście uwalnia je od części artykułowanych pod adresem *Listu do Pawki Marcinkiewicza* podejrzeń. W to miejsce zjawić się jednak muszą inne podejrzenia i pytania o sens całości artystycznego przedsięwzięcia Podsiadły. Najpoważniejsze zarzuty mogłyby wręcz dotyczyć epigonizmu. Piszę: mogłyby, gdyż – jak poucza nieoceniony Balbus – „utwór epigoński stanowi przejaw prostoduszności lub nieuctwa, utwór stylizowany – przejaw finezji, wyrafinowania i rozległej wiedzy”³¹. Ważnym kryterium oceny pozostaje zawarcie, bądź nie, w konstrukcji tekstu „artystycznych sygnałów, że mamy do czynienia ze świadomym i znaczącym zabiegiem przejścia «cudzej» formy, a nie z naśladowczym powieleniem lub epigoństwem”³². Wśród wymienianych tekstów Podsiadły sygnały takie, ustawiające „kod odbioru” i wprowadzające element dystansu wobec przejętej formy, zdecydowanie najmocniej wysyła *List do Pawki Marcinkiewicza*. Ich emisja jeszcze wyraźna w opartych na cytacie wier-

³¹ S. Balbus: *Miedzy stylami...*, s. 33.

³² Ibidem, s. 32.

szach *Wypisane na skórze, ukryte pod filcem* oraz *Cokolwiek jest, snuje swą opowieść*, w przypadku pozostałych utworów zostaje osłabiona albo wręcz rozmyta. Możemy uznać, że *List do Pawki Marcinkiewicza* broni tu honoru całego tomu, kłopot w tym, jak wobec uznania tego faktu odczytywać pozostałe teksty, nie tak ostentacyjnie, na jego tle, ujawniające, i tym samym wytwarzające dystans, nawiązania do wzorca.

Brak reakcji polemicznej wobec naśladowanej twórczości, śladów negacji czy prób karykatury, przy odrzuceniu epigoństwa, prowadzić może do ujrzenia w tekstach Podsiadły „metapastiszu”, czyli „stylizacji właściwej akceptatywnej”. Polega ona na „zbliżeniu do pastiszu” wynikającym z „pozornie wiernej reprodukcji stylu wzorca”³³. W istocie nie daje się do niego zredukować, realizując własne cele artystyczne w ramach własnej perspektywy światopoglądowej. Kłopot w tym, że dystans historyczny pomiędzy interesującymi nas dokonaniem jest znikomy, na skali historii literatury właściwie żaden, a jak zauważa np. Ireneusz Opacki: „świadoma stylizacja może nastąpić dopiero po utrwaleniu się »wzorca stylizacji«”³⁴. W przypadku rozpatrywanej sytuacji mamy tak naprawdę do czynienia z jednostkami należącymi do tego samego momentu w procesie historycznoliterackim. Trudno zatem uznać zawartość tomu *niczyje, boskie* za przykład aktywizacji i reinterpretacji dziedzictwa literackiego, co w konsekwencji miałyby prowadzić do ustalania aktualnej tradycji³⁵. Trudno też uznać dykcję Stanisława Barańczaka za naznaczoną piętnem historyczności. Niewątpliwie przecież najbardziej nawet idiomatyczne osiągnięcia jego poetyki stanowią zasób „repertuaru form”, dostępnych także Podsiadły w ramach współtworzonej sytuacji historycznoliterackiej. Jak

³³ Zob. na ten temat S. Balbus: *Między stylami...*, s. 64–68.

³⁴ I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Marcinkiewicz. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*. Wrocław 1987, s. 164.

³⁵ Na temat reinterpretacji tradycji jako funkcji stylizacji zob. S. Balbus: *Między stylami...*, s. 19–21.

natomiast dowodzi Michał Głowiński, w skład stylizacji wchodziły formy znajdujące się w danym układzie synchronicznym „poza repertuarem”³⁶.

Po wyeliminowaniu „metapastiszu” warta sprawdzenia w odniesieniu do wierszy Jacka Podsiadły wydaje się koncepcja „jawnego naśladownictwa”, nazywana czasem „pastiszem hołdowniczym”³⁷. Po pierwsze, spełniony jest w tym przypadku podstawowy warunek zaistnienia wskazywanego zjawiska, tj. „niewielka odległość czasowa i kulturowa tekstu naśladowczego od wzoru, tak by jego język (styl, poetyka) mógł być w kontekście oryginalnej twórczości naśladowcy uznany na moment za »własny«, a równocześnie – aby adres wobec oryginału pozostawał jasny i łatwo rozpoznawalny; dawcą wzoru musi być więc twórca powszechnie znany”³⁸. Działanie w ramach „pastiszu hołdowniczego” określa napięcie zrodzone z chęci eksponowania wzoru jako autorytetu dla mowy własnej, konfrontowanej z chęcią eksponowania siebie jako „wirtuoza-naśladowcy”. Jest to zatem działanie na granicy pastiszu, o czym dobitnie przekonuje w zbiorze *niczyje, boskie* zwłaszcza *List do Pawki Marcinkiewicza*. Jednak odczytywanie nawet tego wiersza zgodnie z regułą „pastiszu hołdowniczego” staje się możliwe po uświadomieniu sobie właśnie graniczności i ryzyka wpisanego w omawiany rodzaj naśladownictwa. To,

³⁶ Zob. M. Głowiński: *O stylizacji...*, s. 59–61.

³⁷ Określenia tego używa S. Balbus w książce: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 81, s. 105. Konsekwentnie pomija zaś ten termin w odniesieniu do tego samego zjawiska („naśladownictwo jednostkowe unikatowe”) w późniejszym poszerzonym jej wydaniu, pt. *Między stylami*. Pisz tam: „Strategia ta chwilami mocno zbliża się do pastiszu i w pastisz może się przekształcić. Ale pastiszem, w ścisłym znaczeniu, nie jest. Nie jest nim po pierwsze z tego względu, że nie funkcja ludyczna określa to postępowanie, lecz czysto alegatyczna. Po drugie – dlatego, że wzór jest pod względem stylistycznym zbyt mało odległy, aby tworzyć stylizacyjne dystanse i antynomie, i może on ulegać stylistycznej asymilacji, nie przestając w kontekście historycznoliterackim jawić się jako wzór, tj. czyjaś oryginalna własność [...]”. Zob. *ibidem*, s. 275.

³⁸ S. Balbus: *Intertekstualność...*, s. 274.

że wiersze Podsiadły, choćby i balansując na krawędzi, także dobrego smaku, są próbą sprostania wyzwaniu artystycznemu określone mu dziełem Barańczaka, i że mogą stanowić „wyraz hołdu dla autorytetu w jego własnym języku”, „wypożyczonym niejako w dowód podziwu i uznania”³⁹, potwierdził zresztą sam ich autor w cytowanym już wcześniej *Abecadle*:

„**Barańczak Stanisław** – mistrz. Pokochałem go od pierwszych jego wierszy, jakie przeczytałem. A jak potem rościłem i niektóre przestawały mi się podobać, Barańczak pisał nowe, które znowu okazywały się dla mnie, przepraszam za wyrażenie, niedoścignionym wzorcem. Dużo się od niego nauczyłem i w wielu wierszach go naśladowałem. Nie raz zresztą na tyle źle się czułem z tym ściąganiem, że starałem się do niego w ten czy inny sposób przyznać. [...] Barańczak pokazał mi, ile humoru można zmieścić w najczarniejszej poezji. I ile poezji można wypatrzyć w koszykówce czy futbolu [...]”⁴⁰.

Publiczne uznanie przez poetę autorytetu mistrza, świadomość wagi sygnałów metatekstowych, a nawet skrucza wyrażona przez ściągającego ucznia nie mogą nam jednak przesłonić tropów wiodących do motywacji innych niż „hołdownicze”. Poprzestanie na nich, choć narzucające się i kuszące swą oczywistością, wydaje się zbyt łatwym rozwiązaniem, w obrębie którego powinniśmy przyjąć po prostu do wiadomości, że „naśladowca realizuje w tekście swoje własne cele komunikacyjne”, natomiast samo naśladowanie dotyczy „pewnych tylko, znamiennych i rozpoznawalnych, właściwości poetyki wzoru, wtopionych w sposób konstrukcyjnie jednorodny w cechy poetyki autora dokonującego aktu naśladownictwa”⁴¹. Z uznaniem takiego wniosku za prawdziwy nie będzie się mógł pogodzić nikt, kto zna twórczość Jacka Podsiadły sprzed interesującego nas zbioru.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ J. Podsiadło: *Abecadło...*, s. 12–13.

⁴¹ S. Balbus: *Między stylami...*, s. 275.

A była to już przed *niczyje, boskie* twórczość niezwykle obfita. Tylko w latach 1987–1990, czyli do pierwszej edycji „prawdziwej” książki poetyckiej (*W lunaparkach smutny, w lunaparkach śmieszny*, 1990), poeta opublikował w różnych miejscach w Polsce dziewięć zbiorów, bynajmniej się nie powtarzając. Miejsca ich wydania (Katowice, Warszawa, Toruń, Ostrołęka, Jelenia Góra, Opole, Elbląg) znaczyły szlak wędrówki, która zagarniała także przestrzeń wiersza, zarówno stając się tematem, jak i wymuszając otwartość formy, omijanie konwencji. Wiersz Podsiadły poddawał się wyłącznie rytmom biologicznym poety, jego oddechowi i arbitralnym, nieoczekiwanym w poezji, wyborom. Lekcja Różewicza (człowiek wrzucony w świat rzeczy i pojęć, pozbawiony zdolności ich hierarchizowania) oraz Nowej Fali (barokowe katalogowanie, struktura poematowa) podporządkowana była w twórczości Podsiadły dostrajaniu się do „cudownej amplitudy wiersza zjednoczonego z rytmem oddechu” poetów amerykańskich. Podmiotem jego poezji był zachłanny na doświadczanie rzeczywistego świata na własnej skórze naiwny przechodzień, wiersze wypełniał duch ekologii, anarchizmu i pacyfizmu⁴².

Marian Stala precyzyjnie umiejscawiał Podsiadłę „w świecie położonym między kontr-kulturą a kulturą masową”.

W poszukiwaniu języka – pisał krytyk – który mógłby najlepiej wyrazić mitologię outsidersa oraz człowieka Drogi, sięgał poeta do [...] źródeł amerykańskich i angielskich [...] cała sztuka pop z właściwymi jej motywami stanowi kontekst tej poezji⁴³.

Stala dostrzegał także przekładanie się wskazywanych inspiracji na „zasadnicze właściwości języka poetyckiego”,

⁴² W takich też kategoriach prezentowałem twórczość Podsiadły jako jedną z najważniejszych propozycji w poezji polskiej na przełomie dekad w artykule pt. „*Szyk*” i „*skowyt*”. *O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych* („Kresy. Kwartalnik literacki” 1991, nr 6). Przekład w: D. Pawelec: *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998, s. 146–162.

⁴³ M. Stala: *Nowi Skamandryci?* „bruLion” 1991, nr 16, s. 26–27.

w tym np. „skłonność do wydłużonej frazy”. Za „obcą” dla autora *Odmowy współudziału* uznał też krytyk „większość poetyckich języków, istotnych dla minionej dekady”⁴⁴. Uzupełnijmy te spostrzeżenia o kilka głosów późniejszych (wszystkie z tego samego roku 1998, pisane w przeddzień, a ogłaszane na powitanie zbioru *niczyje, boskie*). Marian Kisiel pisał:

Jego wiersz – językowo nieekonomiczny, o rozlewnej frazie, narracyjny, zasadniczo także publicystycznie nieuporządkowany, nastawiony bardziej (i częściej) na wielość informacji niż na redukcję liryczną – wywodzi się w pierwszej kolejności z doświadczeń amerykańskiej poezji *beat generation* i angielskich hipstersów, a następnie – z polskiej poezji nowofalowej i noworocznikarskiej [...] ⁴⁵.

Dla Anny Legeżyńskiej:

Podsiadło łączy doświadczenie poety-trampa (np. Stachury czy amerykańskich bitników) z realistycznymi donosami późnopereelowskiej rzeczywistości (niczym Białoszewski) i trochę Różewiczowskim typem wrażliwości postkatastroficznej⁴⁶.

Piotr Śliwiński określił poezję Podsiadły jako „pogańską, dytyrambiczną, poza wiedzą o kulturze literackiej i tradycją uprzednich dokonań”.

Jego wczesne wiersze – pisał – uchylają się od kryterium artyzmu, gdyż sprawiają wrażenie, jakby nie dotyczyła ich jakakolwiek estetyczna interesowność i sztuczność⁴⁷.

⁴⁴ Ibidem, s. 26–27.

⁴⁵ M. Kisiel: *Hipster nowej poezji*. W: Idem: *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*. Katowice 1998, s. 72.

⁴⁶ A. Legeżyńska: *Wiersze do plecaka*. „Polonistyka” 1998, nr 8.

⁴⁷ P. Śliwiński: *Wiersz jako dziennik intymny*. (O Jacku Podsiadły, 1998). W: Idem: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 154. W tym samym tekście znajdziemy uwagi o tomie *niczyje, boskie*: „[...] to długi krok w stronę literatury, znak »cywilizowa-

Na tle tych spójnych sądów zestawionych z „artyficyjną” zawartością zbioru *niczyje, boskie* widać wyraźnie, że nie mogło być mowy o „wtopieniu w sposób konstrukcyjnie jednorodny w cechy poetyki” Podsiadły „pewnych tylko właściwości poetyki wzoru”, jakiego dostarczył Stanisław Barańczak. Naśladownictwo w tym wypadku, aby nie stało się karkołomne, mogło być tylko pełne i jako „pełne” właśnie miało być – jak sadzę – odebrane. Wracamy zatem na trop fałsyfikatu. Gérard Genette w *Palimpsestach* wspomina o synonimiczności tego pojęcia z *pastiszem* i *apokryfem*⁴⁸. W nawiązaniu, jak się wydaje do tej sugestii, Ryszard Nycz proponował uznanie „zasady apokryfu” za wyróżnik tej grupy tekstów, które wedle tradycyjnych kryteriów musiałyby zostać uznane za, co najwyżej, „pastiszopodobne”. Co ciekawe, w zbiorze takich dokonau lokuje on np. poetyckie „imitacje” Jarosława Marka Rymkiewicza⁴⁹. „Zasada apokryfu” oznacza przewyrczenie w myśleniu o pastiszu ograniczeń, jakie wiążą się z funkcją ludyczną oraz krytyczno-dydaktyczną na rzecz uznania, jako właściwej dla pewnych utworów, funkcji rekreatywnej. W ślad za tym uznaniem czytać je powinniśmy jako „nie zrealizowane możliwości historycznie zinterpretowanego pierwowzoru”, przy jednoczesnym założeniu „uwyrażniania” przez nie „systemowo-operacyjnych” tegoż wzorca walorów (nie zaś ograniczeń, co byłoby już wyrazem tendencji satyrycznej)⁵⁰. Ten rodzaj „pastiszopisarstwa” nakierowany byłby zatem na „twórcze wyzyskanie utajonej produktywności”, wypełnianie miejsc dotąd „fe-

nia się» poety. Przez nowe wiersze Podsiadły przebijają głosy z książek [...] uwyrażnia się ich intelektualne wyrafinowanie i stylizatorstwo, a metafizyka [...] zostaje w nich w widoczny sposób stematyzowana. Następuje tu przekształcenie wcześniejszych poetyckich zmagau z pozornością zinstytucjonalizowanej, hieratycznej religii w inscenizowane pojedynki z narzucającą się – niech mi wolno będzie tak to nazwać – sugestią Boga”. Ibidem, s. 156–157.

⁴⁸ G. Genette: *Palimpsesty...*, s. 352.

⁴⁹ R. Nycz: *Parodia i pastisz...*, s. 183.

⁵⁰ Ibidem, s. 182–183.

notypicznie” niezajętych w ramach wybranego paradygmatu. Przykładem takiego właśnie dążenia do „afirmującej re-kreacji pastiszowanej poetyki”⁵¹ może być – jak sądzę – poezja Jacka Podsiadły.

Rozstrzygnięcie to – choć wydaje się najbardziej satysfakcjonującym z możliwych – nie usuwa, rzecz jasna, wszystkich wątpliwości artykułowanych dotychczas pod adresem wierszy autora *niczyje, boskie*. Oczywiście jednak, wraz z uznaniem ich apokryficzności staje się potrzeba lektury zorientowanej na przekroczenie referencji wiodącej wyłącznie w stronę „uprzedmiotowionej” mowy poetyckiej Stanisława Barańczaka. Spróbujmy więc, nawet jeśli *List do Pawki Marcinkiewicza* oraz pozostałe, pochodzące z tego samego tomu, wariacje stylistyczno-semantyczne wokół *Widokówki z tego świata* jawią nam się usilnie jako „ikoniczny znak stylu”, określić w tej relacji miejsce nie do powtórzenia. Pomóc w tym może obrazowy podział na „powtórzenie nagie i ubrane”, zaczerpnięty z rozważań Deleuze’a:

Pierwsze jest rozwinięte i powinno zostać wyjaśnione; drugie jest zwinięte i powinno być interpretowane. Pierwsze jest powtórzeniem równości i symetrii *w skutku*, drugie – nierówności jako asymetrii *w przyczynie*. Pierwsze jest powtórzeniem dokładnym i mechanicznym, drugie – przynosi selekcję i wolność. Pierwsze jest powtórzeniem nagim, które może być maskowane tylko dodatkowo i po fakcie; drugie jest powtórzeniem ubranym, którego pierwszymi, ostatnimi i jedynymi elementami są maski, przemieszczenia i przebrania⁵².

Powtórzenie materialne to, jak pisze Deleuze, „pusta skóra węża, powłoka opuszczona przez swą zawartość, epiderma, która żyje i umiera tylko dzięki ukrytej duszy lub ukrytej treści”⁵³. Także zatem pod dającą się wyjaśnić na-

⁵¹ Ibidem, s. 188.

⁵² G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 391.

⁵³ Ibidem, s. 393.

gością wiersza – „znaku stylu”, musimy odnaleźć „powtórzenie ubrane” (obiekt interpretacji), które to powtórzenie jest „mocą języka” i „obejmuje różnicę” – „nie jako przypadkowy i zewnętrzny wariant, lecz jako swoje centrum, jako swój wariant zasadniczy, gdyż przemieszczenie i przebranie, z których się składa, konstytuują je dla różnicy”⁵⁴. „Znak stylu” potraktujmy więc jako widoczną dla obserwatora nagą postać powtórzenia, którego racją istnienia jest z kolei konstytuująca je „przebrana” różnica.

W takiej perspektywie myślowej kluczowe dla sprawy wydaje się zbadanie w strukturze utworu sposobu zorganizowania się instancji nadawczych. I znów zobaczymy tu znaczącą różnicę pomiędzy *Listem do Pawki Marcinkiewicza* a pozostałymi wierszami. Tylko *List do Pawki Marcinkiewicza* bowiem zawiera w obrębie tekstu, ale i w charakterze podtytułu, tak czytelny komentarz metajęzykowy, dający prawo do usłyszenia dwóch głosów: wziętego w cudzysłów „głosu imitowanego” i nadrzędnego wobec niego „imitującego głosu” autora wiersza⁵⁵. Sensem wypowiedzi pierwszego z tych głosów byłaby próba faktycznego wywołania komunikacji wyznaczonej przez strukturę apostroficzną przekazu, natomiast sensem drugiego z nich – przedstawienie „gestykulacji stylistycznej” Barańczaka. Dystans narzucony przez informację metajęzykową, a skutkujący podwójnością podmiotu wypowiedzi, nie został równie konsekwentnie zbudowany w innych wierszach, w których mierzony być może jedynie stopniem zdolności odbiorcy do rozpoznania cytatów ze wzorca. Można chyba jednak przyjąć do wiadomości, że to, co jeszcze w *Liście do Pawki Marcinkiewicza* wydaje się tylko „obrazem podmiotu” konsekwentnie wpisanym w „znak stylu”, w pozostałych tekstach zostaje poświadczane przy użyciu słowa jak najbar-

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Odwołuję się tu do popisowej analizy tego typu sytuacji komunikacyjnej, jaką przeprowadził J. Sławiński w słynnej interpretacji *Ballady od rymu* Mirona Białoszewskiego. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 550–551.

dziej usytuowanego dialogowo, ale za to głosem już niepodwojonym.

Ale nawet jawnie naśladowując, twórca daje tylko, zgodnie z odkrywaniem przez historyków sztuki tajemnicami i prawidłowościami falsyfikatów, dowód własnego sposobu pojmowania naśladowanego dzieła, świadectwo z góry wpisanego w swoje zamierzenie „złudzenia optycznego”⁵⁶. W przypadku literatury efekt tego złudzenia wydaje się szczególnie cenny, albowiem zakreśla przestrzeń z istoty swej nie do powtórzenia. A jest to ponad wszelką wątpliwość przestrzeń podmiotowości. Sięgnijmy po sugestywne porównanie Mario Praza:

[...] i jak w zwłokach Mr Hyde’a, w filmie nakręconym według znanego opowiadania Stevensona, z wolna pojawia się profil dr Jekylla, tak w podrobionym dziele spod przebrania, wyłania się powoli profil fałszerza⁵⁷.

Wiersze Podsiadły, jeśli cierpliwie poczekamy na wyłonienie się „profilu fałszerza”, mogą więc być czytane jako manifestacje podmiotowej odrębności, zachowywanej w powtarzaniu tego samego i tak samo jak Stanisław Barańczak. W kategoriach poetyki opisowej możemy uznać ten rodzaj falsyfikacji za przejaw liryki maski. Układowi, jaki zawiązuje się pomiędzy artystą oryginalnym a fałszerzem, odpowiada bowiem w dziele literackim oscylacja analogii i nie-tożsamości wypożyczonej „maski” i autorskiej „twarzy”, ukrytej, ale dającej się w końcu dostrzec.

Powtórzenie, w sensie ścisłym, nawet w obrębie danej, pojedynczej struktury tekstu artystycznego, jak dowodził Lotman, jest niemożliwe:

mowa poetycka nie zna absolutnego powtórzenia semantycznego, bowiem ta sama jednostka leksykalna albo se-

⁵⁶ Referuje i omawia stanowiska w tym zakresie R. Nycz: *Parodia i pastisz...*, s. 180–182.

⁵⁷ M. Praz: *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Tłum. W. Jekiel. Warszawa 1981, s. 39.

mantyczna przy powtórzeniu znajduje się już w innej pozycji strukturalnej i, co za tym idzie, nabiera nowego znaczenia⁵⁸.

Tym bardziej różnicujące skutki, na tym tle, muszą wiązać się z powtórzeniami międzytekstowymi. W skrajnym przypadku dosłowne przepisanie tekstu nadaje mu nowy sens. W procesie naśladowania cudzej mowy zasadniczej przemianie ulega wyjściowa dla niej relacja znaczącego do znaczonego. W *Liście do Pawki Marcinkiewicza* „podmiot imitowany” (Barańczak) pozostaje elementem znaczącym, pozbawionym uprzedniej referencji, która zjawia się przed nami już tylko na prawach jakiegoś „archaizmu”. Jedy- nym znaczoną jest w zaistniałej sytuacji ten, kto stoi za wypowiedzią. Paradoksalnie więc to, co zostaje utracone w powtórzeniu, staje się nieoczekiwanym zyskiem – odzyskaniem siebie, a może – mówiąc po Ricoeurowsku – „po- wrotem do samego siebie”⁵⁹ po okręgu cudzej mowy.

Pozostaje pytanie o sposób interpretacji podmiotowej maski. W odniesieniu do zajmujących nas wierszy Jacka Podsiadły trudno jest wybrać jakiś zdecydowany kierunek jej rozumienia. Mimo wszystko tekst pozostawia nas na rozdrożu. Do wyboru mamy – jak się wydaje – dwie za- sadnicze ścieżki: jasną i ciemną. Zaczniemy od tej drugiej. Wiedzie do niej bezwzględnie chociażby porównanie poety- ki autorskiej Podsiadły (do 1998 roku) z poetyką tomu *ni- czyje, boskie*. Porównanie ujawniające nagłą i niespodzie- waną przemianę. Jej rezultat pozwala myśleć o nowych dokonaniach twórcy omawianego zbioru w kategoriach, naznaczonej „przymusem powtarzania”, jednej ze strate- gii w poetyckiej walce pokoleń. „Kenosis – pisze Harold Blo- om – jest starciem rewizyjnym, w którym silny poeta »wy-

⁵⁸ J. Łotman: *Powtarzalność i znaczenie*. W: *Idem: Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanańska. Warszawa 1984, s. 178.

⁵⁹ Odwołuję się tu do pojęcia „sobości” jako alternatywy tak dla tra- dycyjnych koncepcji podmiotu, jak i dla krytyki tychże. Zob. P. Rico- eur: *O sobie samym jako innym*. Tłum. B. Chełstowski. Warszawa 2003, s. 33–34.

piera się« sam siebie, dokonuje »samopustoszenia« *w stosunku do prekursora*⁶⁰. Do działania w tym duchu zagrzewa hasło: „Gdzie jest wiersz prekursora, tam niech będzie mój wiersz”⁶¹. Jak pisze Bloom: „każda *kenosis* służy unieważnieniu potęgi prekursora, jest magicznym aktem odczynienia-izolacji, zmierzającym do ocalenia Egoistycznej Wzniosłości kosztem ojca”⁶². Mroczny aspekt tworzenia przez naśladowcę „pozornie doskonałej *mimesis*”⁶³ polega w gruncie rzeczy na dążeniu do kompromitacji i unicestwienia wzorca. Zastosowanie może mieć tu zasada, że im większe podobieństwo, tym większa różnica. Rzecz jasna, wejście na przywołaną ścieżkę interpretacyjną oznacza dla naszego sposobu rozumienia wierszy Podsiadły powrót do koncepcji „pastiszu satyrycznego”, który Genette wymienia jako jedną z form parodii. Wszak „właściwa poetycka *kenosis* jest demoniczną parodią *kenosis* świętego Pawła”⁶⁴.

Ścieżka jasna możliwego podążania za wierszem prowadzi nas natomiast na powrót, nieco paradoksalnie, na stronę „stylizacji właściwej”, ale w tym wypadku stylizacja bynajmniej nie dotyczyłaby poetyki Stanisława Barańczaka. Przejęcie jego mowy poetyckiej jako swoisty przejaw „powtórnej amerykańizacji” wierszy Podsiadły, choć tym razem z polskim poetą w roli głównej, należałoby potraktować jako pomost do zdecydowanie bardziej historycznego wzorca. W takim wariancie interpretacyjnym mielibyśmy do czynienia ze stylizacją drugiego stopnia, w której język poetycki autora *Widokówki z tego świata* stawałby się w istocie językiem pośredniczącym, kodem dostępu, do dialogicznego modelu poezji metafizycznej, z jej siedemnastowieczną tradycją jako kluczową. To w wariancie dalszym. Natomiast w wariancie czasowo nie tak odległym pośred-

⁶⁰ H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 128.

⁶¹ Ibidem, s. 121.

⁶² Ibidem, s. 131.

⁶³ A. Bielicki-Robson: *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. W: H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 219.

⁶⁴ H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 132.

nictwo wierszy Barańczaka dotyczyłoby głównie XX-wiecznej dykcji ironicznej.

Spotkanie z pastiszem nie pozostawia obojętnym. Jest to tekst, który intryguje, ale i drażni: chyba przede wszystkim swoją bez troską w traktowaniu palimpsestowo prześwitującego spod niego oryginału. Ale także bez troską obyczajową: poeta najwyraźniej nie chce wiedzieć, „co przystoi młodemu człowiekowi, gdy rozmawiają starsi”, a przed „przywłaszczaniem słów” nie powstrzymuje go obecność innych⁶⁵. Ostatecznie jednak, po postawieniu wszystkich pytań i podejrzeń, pastisz zmusza nas do tego, by powtórzyć za Gérardem Genette'em: „jeśli ktoś naprawdę kocha teksty, powinien od czasu do czasu zapragnąć pokochać (co najmniej) dwa naraz”⁶⁶.

⁶⁵ S. Kierkegaard: *Powtórzenie. Przedmowy*. Tłum. B. Świderski. Warszawa 2000, s. 111.

⁶⁶ G. Genette: *Palimpsesty...*, s. 364.

grudzień 2005

Nieskończone Ty

Poetyckie wypowiedzi w drugiej osobie prowokują do scalań w lekturze jakiegoś obrazu adresata, zmuszają do rekonstruowania w trakcie interpretacji „świata Ty”. Pierwotny gest retoryczny, apostrofa, otwiera w przypadku liryki proces napełniania się sensem słowa okazjonalnego. W efekcie zaimek osobowy Ty staje się czekającą na odsłonięcie realnością świata danego dzieła¹. Liryczne Ty nie jest więc pustą kategorią sygnalizującą tylko ogólnie „tego, do którego się mówi”. Nie jest jednak także ściśle określonym Ty konkretnego aktu mowy, co jest np. właściwe dla sytuacji mówienia, rozmowy. W dodatku, forma drugiej osoby – jak przypomina Aleksander Wilkoń – wykazuje szerszy zakres od formy pierwszoosobowej, albowiem to w drugiej osobie

zwracamy się nie tylko do rzeczywistych odbiorców komunikatu, rozmówców, ale w ogóle do wszelkich jego adresatów, obecnych lub nieobecnych w chwili mówienia, rzeczywistych i potencjalnych, osobowych przede wszystkim, ale i nieosobowych².

Między innymi ten „szeroki status komunikacyjny” gramatycznej drugiej osoby każe w tekstowym Ty widzieć

¹ Piszę o tym szerzej w książce *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003.

² A. Wilkoń: *Funkcje kategorii gramatycznych w tekstach literackich*. W: *Idem: Język artystyczny. Studia i szkice*. Katowice 1999, s. 75.

przede wszystkim adresata możliwego, czyli takiego, który nie poddaje się do końca tematyzacji i pozostaje bardzo często „istotą niewysłowioną”. Odwołując się do myśli dialogicznej, możemy tu wskazywać na „Zmysł Ty, który nie może doznać zaspokożenia, dopóki nie znajdzie nieskończonego Ty”³.

Brak możliwości „wysłowienia” Ty widać jaskrawo wówczas, gdy zwroty w drugiej osobie zdają się mieć głównie pretekstowy charakter i pojawia się w wierszu „ty uboczne” w postaci rozkazników takich np., jak: „patrz” czy „spójrz”. Formalny adresat tych wykrzyknień nadaje tekstowi tylko inny status komunikacyjny, często przy tym niczego istotnego nie wnosząc do sfery znaczeń utworu⁴. Z taką gwałtowną potrzebą apelatywności spotkamy się np. we fragmencie wiersza Juliana Przybosa *Widzenie katedry w Chartres*:

[...]

Spojrzyj! W niebie malarzy
blask cynobrowo-złoty filary otoczył,
wzruszył do głębi głazy

[...] ⁵

Nakaz „Spojrzyj!” wywołuje tu trudnego do identyfikacji partnera sytuacji komunikacyjnej. Przede wszystkim uwydatnia oczywiście emocje podmiotu, a następnie stwarza dialogową iluzję sceny dramatycznej, przygotowaną wcześniejszym wersem „Krażę z tobą pod strażą witraży”. Nie ma przy tym pewności, pamiętając o „szerokim statusie komunikacyjnym” gramatycznej drugiej osoby i doczytując

³ M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa 1992, s. 88.

⁴ J.I. Lewin nazywa to zjawisko „komunikacyjnością za wszelką cenę”. Zob. Idem: *Liryka w świetle komunikacji*. Tłum. J. Faryno. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 260–261.

⁵ Wszystkie cytaty z wierszy J. Przybosa według wydania: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1989.

wiersz do końca, że wywoływany adresat, mimo żeńskiej postaci, ma charakter osobowy:

[...]
Tworząca,
koniecznie wolna,
patrz! Dożyj siebie ze światła!

Dopiero jednak ponad tymi trzema poziomami odczytań roli apostrofy (pretekst dla ekspresji podmiotu, wprowadzenie obecności osobowej adresatki, rozmowa z katedrą) otwiera się komunikacja możliwa, czyli taka, która jest zależna wyłącznie od postawy kogoś, kto ją potwierdzi w akcie lektury, albo inaczej mówiąc: odpowie na wezwanie Ja i da się poprowadzić przez liryczną katedrę.

Julian Przyboś był poetą niezwykle świadomym skutków poetyckiego mówienia w drugiej osobie. W *Zapiskach bez daty* deklarował:

Moja liryka (nie zaliczam do niej pierwszych dwóch zbiorów) bardzo rzadko sięga w koniugacji poza drugą osobę liczby pojedynczej. Zamykam swój świat liryczny między ja i ty. Nawet tam gdzie mówię: on, ona, wy, oni – widzę i czuję jego, ją, was i ich bezpośrednio, tak jakbym miał przed sobą człowieka, któremu mówię i z którym czuję na ty⁶.

Zarówno ta deklaracja, jak i praktyka twórcza Przybośa były zgodne z awangardową koncepcją liryzmu, wedle której dla zaistnienia Ja niezbędne są akty porozumienia z innymi, o czym pisał m.in. Janusz Sławiński w *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej*: „Ty stanowi granicę Ja, a więc pozwala mu się wykrystalizować i określić”⁷. Jak zapisał Michaił Bachtin: „Kiedy patrzymy na siebie, wówczas w naszych źrenicach odbijają się dwa różne

⁶ J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 50.

⁷ J. Sławiński: *Prace wybrane*. T. 1: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Wstęp W. Bolecki. Kraków 1998, s. 241.

światy”⁸. Z jednej więc strony w wyniku spojrzenia w oczy drugiego rozpoznaję granice siebie i swojego świata, ale z drugiej strony – to dzięki jego spojrzeniu trwam, w jego spojrzeniu mogę zostać ocalony. Dobitnie zdaje z tego sprawę Julian Przyboś w dramatycznym wierszu z października 1941 roku (z tomu *Póki my żyjemy*, 1944), kiedy to został aresztowany przez gestapo we Lwowie:

[...]

Lecz ty leżysz z otwartymi oczyma,
drżysz, choć udałaś sen, coraz bledsza.

To ty mnie w swojej żrenicy zatrzymasz,
a nie gwiazda z tej nocy zesła.

Awangardowe samoograniczanie się podmiotu i powierzenie się adresatowi było oczywiście po części odpowiedzią na „rozmyte”, „bezgraniczne” i spontaniczne Ja ekspresjonistów i surrealistów. Jak zauważył Sławiński:

Sytuacja dialogowa, wyjście ku adresatowi, oznaczają dla pierwszej osoby konieczność rezygnacji z nieskrępowanego wyrazu przeżyć i emocji. Narzucają tym przeżyciom dyscyplinę, która jest wyrazem intencji komunikacyjnej. [...] Ja liryczne miało przedłużać swoje przeżycia w działaniu przekształcającym stosunki rzeczy, ale także poprzez wysiłek zmierzający do nawiązania styczności i porozumienia z Ty⁹.

W przypadku Juliana Przybosia „wysiłek” ten został podjęty z pełnym przekonaniem dopiero w trzecim tomie wierszy pt. *Sponad* (1930). W utworach takich jak *Z błyskawic*, *Deszcz*, *Wieczór*, *Świt* pojawia się intymne Ty poezji miłosnej:

⁸ M. Bachtin: *Autor i bohater w działalności estetycznej*. W: Idem: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 56–57.

⁹ J. Sławiński: *Prace wybrane*. T. 1..., s. 244.

[...]

Płynnymi dłońmi rozsnuwam twoją nagość
na moim obnażonym ciele.

[...]

O ile jednak w cytowanym *Świcie* mamy do czynienia z typowym adresatem ekstazy miłosnej, o tyle już np. sytuacja komunikacyjna w wierszu *Z błyskawic* wydaje się bardziej złożona:

Ze słów, którymi szliśmy, natchnieni, wierną aleją,
wynurzała się wzburzona rzeka;
mrok gęstniał w dwa równoległe brzegi, od kroków
niestałe.

[...]

W glorii
pod uchyloną gałęzią latarni,
szepcząc, wiodłaś palcami srebrne linie oddaleń,

[...]

Wiersz jest wspomnieniem i pożegnaniem zarazem. Sta-
jące się faktem na naszych oczach burzliwe rozstanie skłó-
conych kochanków, jeśli czytać je w kontekście autobio-
graficznym, zyskuje rangę trenu. Poeta wiąże w swoich
wspomnieniach ten wiersz ze scenerią Cieszyzna i chwilą,
która przyniosła mu wiadomość o śmierci przyjaciółki, ta-
terniczki Marzeny Skotnicówny¹⁰. Dopełnieniem tak nie-
typowego trenu będzie w tym samym zbiorze, skierowany
do zmarłej, wiersz pt. *Noc*, a w tomie kolejnym (*Równanie
serca*, 1938) oczywiście utwór pt. *Z Tatr* („Nie pomieszcze
twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr”), później zaś jesz-
cze *Tam, w urwisku* (*Najmniej słów*, 1955):

[...]

A jeszcze tam, w urwisku, tam lina po tobie
drży,

¹⁰ Pisze o tym R. Skręt w *Dodatku krytycznym* do: J. Przyboś: *Pisma zebrane*. Kraków 1984, s. 436. Zob. także: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne...*, s. 34.

gdy tu, za siódmą górą, ja tym oto, ledwo
pochyłym
wzgórkiem, lecz tak ostatnim. że pochował twoją
pamięć,
schodzę,
[...]

Adresatka miłosna najwyraźniej uobecnia się jednak w erotykach z cyklu *Tobie* pomieszczonych w tomie *W głąb las* (1932). Wywoływanie drugiej osoby sprzyja tu – na co wskazywał Janusz Sławiński – „relatywizacji świata podmiotu do świata Ty”. Omawiając jeden z wierszy cyklu pt. *Ścieżka*, ten sam badacz pisał: „W erotykach Przybosia przywołanie adresatki pociąga za sobą wprowadzenie całego rozwiniętego obrazu, w którego centrum znajduje się jej osoba”¹¹. Tak usytuowane „Ty lirycznego dyskursu miłosnego” odsyła zazwyczaj do jakiejś aktualizowanej przez tekst relacji pragmatycznej, która każe utożsamiać adresata wiersza z „obiektem miłości”. Erotyki Przybosia jednak, choć osadzone mocno w krajobrazie, „okolicznościach przedmiotowych”, balansują pomiędzy odtwarzaniem sytuacji z adresatką w tle, a stwarzaniem, stawianiem się sytuacji i adresatki w tekście. W efekcie charakter bytowy Ty miłosnego pozostaje do końca nieodgadniony, jak w wierszu *Z dłoni*:

[...]
Twoje usta słowami na kartkach
rozchylam –
[...]

Z jednej strony można oczywiście wyjaśniać ten dwuwiersz, jak to czyni Edward Balcerzan, w kategoriach peryfrazy: „daję ci do przeczytania na głos słowa, które zapisałem na kartkach”¹². Jeśli zatem wiersz opowiada o ta-

¹¹ J. Sławiński: *Prace wybrane*. T. 1..., s. 239.

¹² E. Balcerzan: *Wstęp*. W: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne...*, s. LII.

kim przymuszaniu adresatki do głośnej lektury, to słowo „rozchylam” sygnalizuje jej domniemaną i nieobecną w tekście wypowiedź. Symbolika ust jest, rzecz jasna, nierozzerwalnie związana ze słowem, także słowem stwórczym. W omawianym wierszu obraz rozchylonych ust ma jednak walor kontaminacji, która powstaje po uwzględnieniu jego niewątpliwie erotycznych odniesień. Cytowany dwuwers jest wczesnolingwistycznym przykładem piętrzenia znaczeń przez rozerwanie frazeologizmu. Wtrącenie w zmysłową te-
raźniejszość zdania „Twoje usta rozchylam” metaliterackiego okolicznika sposobu „słowami na kartkach” wskazuje na sytuację liryczną możliwą tylko w akcie tworzenia. Nie musi być ona, poza samą przynależnością do sfery pożądania, jakąkolwiek dosłowną rekonstrukcją zdarzenia przedślowego, „wypowiedzią o sytuacji”. Zresztą pamiętamy, że zgodnie z założeniami teorii liryki Juliana Przybosa wiersz miał być odkryciem jakiejś nowej „sytuacji lirycznej”, nowego „zachowania uczuciowego”, które spełnia się w słowie poetyckim. Zgodnie z taką wykładnią w omawianym utworze miłośna adresatka wyłania się z samej „rozkoszy pisania” raczej niż z realnego świata. Pragnienie Ty realizuje się poprzez wypowiadanie owego Ty, osiąganie go w kreacji tekstowej. Erotyczny kontakt dokonuje się w pisaniu, w naśladowaniu miłosnej mowy i kończy wraz ze spełnieniem się tekstu w puencie: „Pióro mi z dłoni odlata”.

Komunikacyjna intencja w wierszach Juliana Przybosa nie zatrzymuje się bynajmniej na adresatach trenów, pożegnań i erotyków. „Zamykam swój świat liryczny między ja i ty”, czytaliśmy w *Zapiskach bez daty* i w zgodzie z tą deklaracją sprawdzał poeta różne wymiary apelatywności. Struktury apostroficzne dawały m.in. ochronę przed autokomunikacją, nawet w trakcie poetyckiego naśladowania mowy wewnętrznej. Najbardziej zagadkowy zapis rozbicia Ja w polemice wewnętrznej na Ja i Ty spotykamy w poemacie *Rzecz poetycka (Więcej o manifest, 1962)*. Jerzy Kwiatkowski nazwał efekt owego podwojenia w swojej interpretacji wiersza „dwuosobowością jednoczes-

na”¹³. Niemniej jednak zrodzona z rozbitcia podmiotu relacja osobowa („przerabiając siebie tobą”) prowadzi w świecie poematu do zestrzajania faktycznego „drugiego uczestnika” sytuacji lirycznej, do scalenia i usamodzielnienia się Ty jako konstrukcji sobowtórowej:

[...]
Lecz ja...
– nie! –
lecz ty mi we mnie przeczysz.
[...]

W programowym podążaniu Juliana Przybosia w stronę Ty przykuwają uwagę intrygujące zastosowania form drugiej osoby liczby pojedynczej w wierszach, które można czytać jako dialogi poetów. I tak np. *Z rozłamu dwu mórz* (*Równanie serca*, 1938) przez wprowadzenie urwanego, „spreparowanego” motta z *Hymnu* Juliusza Słowackiego prowokuje do zobaczenia w Ty lirycznym romantycznego poety. Do takiego odczytania zachęca zresztą sam Przyboś: „Przecież i ja (jak ty, co około tego poematu Słowackiego poezjowało) napisałem w sto lat po powstaniu *Hymnu* jakby odpowiedź czy echo: *Z rozłamu dwu mórz*”¹⁴. W wyznaczonej w ten sposób perspektywie wiersz staje się czytelnym adresem polemicznym:

Z rozłamu dwóch odpływających w przeciwległe
nieboskłony
mórz,
z twoich oczu umarłych
ogromnie
– patrzę, aby mnie blaski odsłoniły od ziemi,
na zachód jak ocean otwarły –
ten łuk promieni wraca po lazurach do mnie.

¹³ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 266. Przypadek poematu *Rzecz poetycka* omawiam w książce *Świat jako Ty...*, s. 243–246.

¹⁴ J. Przyboś: *Zapiski...*, s. 122.

Czy to dzianie się słońca, pochody zórz wiekopomnych,
pogromy obłoków
nazywałeś aniołami?
Aniołowie byli wtedy – jak dzisiaj – znikaniem.

Na jakim przestworzu odlatującym promieniami
w ciemność
utwierdzę dzieło, najdalsze, co przetrwa!
Jestem chwilę
znikliwszą o wiek miniony przede mną
szybszą o sto lat, co przebiegną po mnie.

Tu znaczy tylko czyn ostateczny: milczenie.

Tam rybacy rozpiętym żaglem odwracają twoją tęczę,
zgasły promyk zakwilił wysoko:
mewa.
Nowi ludzie czerpią przestrzeń, napęniają ręce
daremnie.

Kerhostin, Bretania, 15 VII 1937

We wnikliwej i obszernej interpretacji przywołanego utworu Magdalena Nowotna pisze, że jest to „wyzwanie rzucone Słowackiemu, które znosi dystans czasowy i traktuje go jak współczesnego rozmówcę, ma mówić o zmaganiu się z podmiotowością, jest samo dla siebie afirmacją”¹⁵. Wyrażonej przez Słowackiego w *Hymnie* niemożności wobec świata i losu przeciwstawiać ma tekst Przybosa rolę człowieka w modelowaniu losu, jego pewność trwania i tworzenia:

Przestrzeń jest euforyczna – pisze Nowotna – ogrom oceanu nie wywołuje lęku. Świadomość swego „ja” solidnie umiejscowionego w tej przestrzeni sprawia, że to „ja” jest samoswoje i nie mierzy się z Bogiem, a ze Słowackim, czyli z poezją, i z tą poezją, i ze Słowackim prowadzi dialog pozbawiony jakiegokolwiek zależności. W dodatku wielokrot-

¹⁵ M. Nowotna: *Patrzę, więc jestem, czyli o „rozłamie” przestrzeni poetyckiej na dwa „przeciwległe nieboskłony”*. W: *Stulecie Przybosa*. Red. S. Balbus i E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 231.

nie zaznaczając, że ma bezpośredni dostęp do przedmiotów świata, których percepcja jest źródłem radosnej podmioty a nie frustracji¹⁶.

Mimo wszystko trudno zgodzić się zarówno z tezą o pełnej niezależności tekstu Przybosia od wizji Słowackiego, a przez to też uwolnienia się podmiotu od dotknięcia jego melancholią, jak i z tak jednoznacznym ograniczeniem adresów dialogowych wiersza – wyłącznie do romantycznego poety. W pierwszej sprawie, pomijając argumenty wewnętrzne, wiele mówiący jest autokomentarz przedstawiony w *Zapiskach bez daty*:

Wiem, że chciałem w ostatniej strofie przeciwstawić się smutkowi *Hymnu*. Stąd ci rybacy, którzy „rozpiętym żaglem odwracają Twoją tęczę” – Słowackiego tęczę. Romantyczna melancholia była mi przecież wtedy bardziej obca niż teraz. A jednak, a jednak, siła sugestii arcydzieła Słowackiego była tak wielka, że swój wiersz zakończyłem słowem „daremnie”. Czułem, że tak to mnie nie wyraża, a nie mogłem inaczej; po raz pierwszy przyjąłem swoją kapitulację – przed tym arcydziełem, z którym w *Rozłamie dwu mórz* rozmawiałem, pokornie? zuchwale?¹⁷.

Rozmowę z arcydziełem uznać możemy za pokorną. Słowacki i jego utwór pozostają jednak tylko adresatem priorytarnym wiersza Przybosia. „Zuchwałość” tekstu, brak pokory dotyczy adresata drugiego stopnia. Jeśli Ja poetyckie *Hymnu* ukazuje swoje istnienie w dialogu z Bogiem, to przynajmniej pośrednio, dotyczyć to musi także Ja poetyckiego *Z rozłamu dwu mórz*. Wtedy też „twoja tęcza” nie jest już tylko „tęczą Słowackiego”, jak deklarował poeta w autokomentarzu, ale jest nieuchronną próbą dotarcia poprzez tekst romantyczny do samego adresata takich pamiętnych fraz jak: „Dla mnie na zachodzie / Rozlałeś tęczę blasków promienistą; / Przede mną gasisz w lazuro-

¹⁶ Ibidem, s. 233.

¹⁷ J. Przyboś: *Zapiski...*, s. 122.

wej wodzie tęczę ognistą..."¹⁸. Ową „tęczę blasków” – jak pisze Słowacki – zwracając się do boskiego adresata, „Anieli twoi w niebie rozpostarli”. Odpowiedź Przybosa na te wersy zawarta została w sceptycznym znaku zapytania, poprzedzonym nazwaniem i wyliczeniem malarskich fenomenów natury. „Patrzenie dzisiejsze – komentuje ten fragment Edward Balcerzan – jest, wedle Przybosa, odarte z wiary w »malarstwo« anielskie, inscenizowane przez Boga dla człowieka”¹⁹. Ponowienie „przygody wzrokowej” Słowackiego o zachodzie słońca staje się tropieniem źródeł jego imaginacji, natomiast ich kwestionowanie prowokująco zwraca się już w kierunku jakiegoś „nadadresata”²⁰.

Podobnie poszerzający się zakres sensu Ty lirycznego jest – jak się wydaje – uchwytany w trakcie odczytywania jednego z najbardziej znanych wierszy Juliana Przybosa *Imię czyli odpowiednie rzeczy słowo* (*Więcej o manifest*, 1962):

Wymówilem – i od razu
jedziesz byłym kołem znikąd
dokąd?
komu?
zasypanym cieniom? wspólnym rowom?
rozpadłym w gruz domom?
Inna ścieżka miga niklem na polanie.
Widmo wiatru grzebie w pyłe łaską
białą.

¹⁸ J. Słowacki: *Hymn*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1949, s. 77–78.

¹⁹ E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 187.

²⁰ Określenie M. Bachtina: *Autor i bohater...*, s. 436: „Jednakże oprócz tego adresata (drugiego) – pisze Bachtin – [autor – D.P.] zakłada też – mniej lub bardziej świadomie – istnienie wyższego nadadresata (trzeciego), licząc na to, że jego współodpowiadające rozumienie, które nada utworowi pełną sprawiedliwość, nastąpi w nieokreślonej metafizycznej dali, bądź też w odległym czasie historycznym. [...] Taki adresat, wraz ze swą idealnie wierną percepcją-odpowiedzią w różnych epokach, w warunkach różnorako odczuwanego świata, uzyskuje odmienne konkretyzacje ideologiczne (bóg, absolutna prawda, sąd bezstronnego sumienia ludzkiego, naród, wyrok historii, nauka, itp.)”.

*Z wyrzutni obrazów
odrywany od przedmiotów nieustannie
przez błyskotliwe jak rakieta słowo
do bezprzedmiotowego blasku
osiągnąłem –*

A ty wówczas, dawniej, drzewiej
mogłaś być nawet tylko rowerowym kołem
wymigotać z lasu czerwień
czmychającą z sosny pierwej,
niż mój domysł
z długim, rudym, puszystym ogonem
skoczył zwinny i widomy
z wielostopniowej przenośni,
pobiegł,
złądził na zakręcie –

*– osiągnąłem tym sposobem
równowagę chwiejną między
rzeczą
samą – bez mojego jej nazwania – w sobie
nieistniejącą czy niedoistniałą
a pojęciem.*

Ale twoja nieobecność przemienia dni coraz prędyj
w obrazy dni policzone.
Z przestrzeloną światłem skronią
broczy ciemność.
I choć biorę twoje imię, niewypowiedzianą żalność,
nadaremno,
głośno – ciszej – bezgłośnie –
słowa od swych rzeczy stronią.
Znaczą tyle, ile przeczą?

W tytule znajdujemy czytelne nawiązanie, aluzję literacką do znanego wiersza Norwida *Ogólniki* i ona wyznacza w oczywisty sposób pierwszy kierunek lektury: dialog poetów na temat możliwości osiągnięcia w słowie rzeczywistości, przylegania słów do rzeczy. W wierszu Przybosa – jak interpretuje Jerzy Kwiatkowski – „słowo nie ciąży ku

rzeczy, ku przedmiotowi, lecz – odrywa się od niego, notabene, przy pomocy świetlisto-rakietowej metaforyki”²¹.

Wiersz – pisze Ryszard Nycz – rozpoczyna się jak kolejna polemika z dość stronniczo rozumianym *dictum* Norwida, kończy się zaś jako równie stronnicza antycypacja polemiki ze stanowiskiem nowego pokolenia poetyckiego (Krynicky, Barańczak), jeśli wierzyć późniejszemu komentarzowi poety [...]”²².

W przywołanym przez Nycza autokomentarzu Julian Przyboś na własne pytanie „jak tu uprawiać poezję, kiedy świadomość sprzeczności czy niedorównywalności (nieadekwatności) rzeczy i słowa jest w umyśle poety tak trwale obecna?”, odpowiada, że trzeba się zdecydować: „pisać, czyli wyrażać, wierząc, że się wyraża – albo przestać pisać, kiedy po krótkim lub długim pisaniu doszło się do przekonania, że się nie wyraża tego, o co chodzi”²³.

Utwór Norwida, z którego pochodzi cytat, przywołany w tytule omawianego przez nas wiersza kończy się apostrofą do poezji („Ty! Poezjo, i ty, Wymowo”²⁴). To z pewnością, pośrednio, jeden z poziomów odczytywania adresata przesłania zawartego w tekście Przybosia, wskazanie kierunku, w jakim podąża jego mowa. Aspekt polemiczny uzyskał poeta m.in., podobnie jak w przypadku dialogowania ze Słowackim, przez „spreparowanie” w tytule oryginału, który brzmi: „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!”. Pozbycie się czasownika dokonanego „dać” wprowadza postulat pozbawienia poezji i poety prawa do gestu hojnego donatora, który postawiony wobec „rzeczy” rozporządza językiem jak prywatną własnością. Gestu tym bardziej nieuprawnionego, że „słowa od swych rzeczy stronią”. Zdanie Norwida uznawał Przy-

²¹ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki...*, s. 282.

²² R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 149.

²³ J. Przyboś: *Zapiski...*, s. 185–186.

²⁴ Cyt. według edycji C.K. Norwid: *Ogólniki*. W: Idem: *Poezje*. Oprac. J.W. Gomułicki. Poznań 1986, s. 519.

boś za słuszne jedynie w odniesieniu do prozy, a niezgodne z istotą poezji lirycznej²⁵. Na konńowe, retorycznie zawieszone pytanie wiersza dotyczące słów: „Znaczą tyle, ile przeczą?”, dał Przyboś odpowiedź w *Zapiskach bez daty*:

W poezji osiąga się najlepsze rezultaty, jeśli stanie się pośredkiem między negacją a twierdzeniem, a więc jeśli się chwytą to, co się staje²⁶.

Dlatego też, co możemy obserwować w przytaczanych wierszach, jego *ars poetica*, także poza deklaracjami i manifestami, najpełniej zdaje się realizować w żywiole komunikacji. Wyznacza ów żywioł tekstowa skłonność do drugiej osoby liczby pojedynczej, która nie zawsze daje się łatwo uchwycić. Raczej, ciągle „się staje”. W przypadku omawianego utworu np. tytułowe „imię” pozostaje do końca nieskonkretyzowane i nieodgadnione, a wraz z nim tajemnicza adresatka wiersza – naznaczona nieobecnością. Dopuszczalna wydaje się interpretacja, która na podstawowym poziomie zobaczy w Ty lirycznym zmarłą osobę. Dla Jerzego Kwiatkowskiego wręcz „tematem wiersza jest pamięć o zmarłej”²⁷. Ryszard Nycz zwraca uwagę na fakt, że znaczenie omawianego utworu buduje przeplatanie się wątków „wspomnieniowego” i „autotematyczno-metapoetyckiego”. W swoim odczytaniu badacz precyzyjnie wyznacza też kierunek, w jakim podąża Przybosiowe słowo poetyckie:

Ów splot rozbłyskujących ewokacji nie tyle zastępuje nieobecną nazwę, wchodzi w miejsce brakującego imienia (które zresztą okazuje się imieniem nie tylko nieobecnej już bezpowrotnie osoby, ale i imieniem rzeczy, wszystkiego, co istnieje), ile raczej wytycza pole, określa przestrzeń (języka, pamięci i wyobraźni), w której rzecz czy osoba może się na moment objawić²⁸.

²⁵ J. Przyboś: *Zapiski...*, s. 35–38.

²⁶ Ibidem, s. 186.

²⁷ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki...*, s. 283.

²⁸ R. Nycz: *Literatura jako trop...*, s. 149–150.

W uzupełnieniu tej interpretacji chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na nieuchronne zwieńczenie takiego „momentu objawienia”. Ostatni fragment wiersza przynosi bowiem subtelny grę z „nieobecnym” adresatem. Podobnie jak w tytule pojawia się tu kwestia imienia, tym razem wyraźnie tego, do kogo zwraca się podmiot („I choć biorę twoje imię”), i tylko podmiotowi znanego, nieujawnionego w całej wypowiedzi. Z jednej strony możemy to odczytywać jako ochronę intymności wypowiedzianej relacji, jako znak niedopuszczenia do zażyłości z osobą wyznaczoną w intencji komunikacyjnej. Jak pisał Józef Tischner:

Imię wydobywa na jaw obecność indywidualnej wartości ludzkiej – będąc jakimś początkiem *wtajemniczenia* – dokonuje tego, iż otwiera przed człowiekiem szczególny *horyzont sensu*, w ramach którego rozwijać się może dalsze poznawcze obcowanie człowieka z człowiekiem²⁹.

Lektura wiersza sygnalizuje więc ukrytą przed czytelnikiem możliwość otwierania się jakiegoś „imiennego horyzontu sensu”, ujawnia możliwą komunikację. Niemniej jednak komunikacja ta zmierza – jak się wydaje – wychodząc od imienia osoby przez imię rzeczy (wszystko, co istnieje) do imienia Boga, tak samo „nieobecnego”. Horyzont ogarniający swym zasięgiem boskiego adresata wyznaczył poeta lingwistyczną operacją rozerwania frazeologizmu, a konkretnie, upowszechnionego przez katechizm brzmienia drugiego przykazania: „Nie będziesz brał imienia Pana Boga swego nadaremno”:

[...]

I choć biorę twoje imię, niewypowiedzianą żalost,
nadaremno,

[...]

Gra z adresatem, jego stawanie się na kolejnych piętrach komunikacji poetyckiej dostarcza interesującego na

²⁹ J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990, s. 231–232.

tle innych dokonań polskiej poezji przykładu poszukiwania i docierania do transcendencji, ujawniając przy tym perspektywę metafizyczną twórczości Juliana Przybosia³⁰. Wydaje się uzasadnione, by charakter wywoływanego przezeń Ty lirycznego czytać na tle podstawowej dla tego autora relacji Ja – Wszystko. Jerzy Kwiatkowski podkreślał „aktywny i ekspansywny charakter jego dialogu ze Wszystkim”, „dążenie ku Wszystkiemu, ekstatyczne i zaborcze”³¹. Dążenie, nierozzerwalnie, dodajmy, sprzęgnięte ze spełnianiem się słowa poetyckiego, co artykułował Przyboś wprost w tytułowym wierszu z tomu *Więcej o manifest*:

[...]

A jednak napisałem ten poemat – o czym? znowu,
nieskończenie znowu o poezji? a więc
o niczym, a raczej: o wszystkim które
prawie że dotyka niczego, czyli:
o nieskończonych moich zamachach na Wszystkość!

[...]

Dialogowanie ze Wszystkim, owe „nieskończone zama-
chy na Wszystkość” wyznaczają w istocie praktykę i kie-
runek poszukiwań metafizycznych Przybosia. W języku fi-
lozofii egzystencji uzasadnienie dla takiej postawy nastę-
pująco wyraził Karl Jaspers:

Transcendencja jako istniejąca „tam” jest niepoznawalna,
jej obecność „tu” to szyfr wpisany we wszystkie rzeczy. Po-
nieważ we wszystkim, co istnieje, wyczuć można granicę
i podstawę, wszędzie też dostrzec można jakby promienie
światła wiążące rzeczy z transcendencją³².

Poezja ma ogarnąć „wszystko”, które „nie jest całością,
bo się nie kończy”, jak czytamy w *Znaku przedstawnym*

³⁰ Zob. na ten temat E. Balcerzan: *Przyboś metafizyczny*. W: Idem: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997, s. 45–58.

³¹ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki...*, s. 197–198.

³² K. Jaspers: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Tłum. D. Lachowska, A. Wołkowicz. Warszawa 1990, s. 73.

(*Próba całości*, 1961). Przybosiową wizję Wszystkiego, zawartą m.in. w puencie cytowanego poematu, Edward Balcerzan określił jako „ostateczną, obrazową definicję istoty poetyckiego przeżywania świata”³³. Ten sam badacz uznał też „przedmiot przedstawiony” u Przybosia za synekdochę „wszystkiego”, nazywając zresztą dostrzeżoną przez siebie figurę „synekdochą kosmiczną”. W moim przekonaniu podobnie synekdochiczny charakter można przypisać w tej poezji adresatowi lirycznemu, którego istnienie wyznacza przebieg intencji komunikacyjnej od pojedynczego imienia rzeczy, nazwanego bądź nienazwanego jednostkowego Ty, do nieskończoności. Uchwytne w punkcie wyjścia tekstu „czynniki indywidualizujące” adresata rozpadają się z każdym kolejnym wersem, pozostawiając owo jednostkowe Ty jako punkt znaczący środek okręgu o coraz bardziej oddalającym się i niknącym obwodzie. Wartą przytoczenia w tym miejscu definicję tego, co nieskończone przedstawił poeta w eseju o Słowackim, posiłkując się słownikiem wieszczów i charakteryzując jego dzieło:

Nie skończone, to znaczy przerwane, nie zamknięte ostatecznie, otwarte; i nieskończone w znaczeniu: rozpedzone siłą wyobraźni w nieokreślony bezkres, wiodące „gdzie Bóg – w bezmiar – wszędzie” albo nurkujące w najciemniejsze głębie z „gwiazdzciami” zmyślnymi pod idealną falą³⁴.

Autora *Sensu poetyckiego* zafascynował u Słowackiego „pęd wyobraźni niosący słowa od tego, co widziane i bliskie, do nieuchwytnego bezmiaru”³⁵. Taką też właśnie „nieskończenie” poszerzającą się perspektywę adresata możemy obserwować w ostatnim utworze Juliana Przybosia, tj. w pisanym z perspektywy szpitalnego łóżka wierszu pt. *Róża (II)*:

³³ E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984, s. 234.

³⁴ J. Przyboś: *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 70.

³⁵ Ibidem.

Bądź, ze mną.
Cierpliwie, zawzięcie.
Długo, najdłużej.
Tak czekałem, że wiem to na pewno:
ból wyboli nareszcie, znuży się i zmęczy
i stanie się bez cierni – niedotknięciem róży;
formą tchu po pojęku; pojęciem
czystym.
Jak znikliwe zalśnienie za wcięciem
na szkłe gruboświatlistym,
dźwięcznym,
żyłkowanym migotem zimnych barw półtęczy.

Zaciskam zęby: Niech ból raz za razem, krótko
przenikliwiej się wwierca,
niech kłując ostrym kolcem jeszcze głębiej boli,
niech jak igła mknie wyżej do komory serca!
Niechaj wywabia ze siebie na zewnątrz
ze dna kryształowego wazonu nad wręby
różę, palcami w kroplach krwi zerwaną,
krzepnącą powoli
czarno,
płatek po płatku, ze rdzawą obwódka;
różę tak niespodzianą, że nagle pomocną,
tę, którą mi przyniosłaś. I której się wstydzę,
że nie mogę jej doznać.
Purpurowa, groźna
niechaj pachnie wrogo
przeciw dusznicy
i w aorcie złogom
i – wbrew temu, który we mnie wbity –
niechaj swój cierni wyostrzy i uwielokrotni
na długiej, prężnej, obronnej łodydze!
Niechaj ból boli sam dla siebie, niczyj!
Niechaj rozkrwawia w powietrzu woń róży rozwitej...

Bądź, bądź najbliższej. Dotknij
mojego serca swoją malinową sutką.
Niech tylko czuję aż do bólu mocno;
jak bardzo jesteś mi drogą.

W tym somatycznym poemacie o bólu poetyckie przedstawienie wyrasta z podwojenia rzeczywistości, na co zwrócił już uwagę Edward Balcerzan:

Oto róża przyniesiona przez kochającą, współczującą osobę – rozdwaja się. Jest na zewnątrz, w wazonie, w „szkle grubo-światlistym”, i jest ciągle wewnątrz, w ciele, we krwi, jest zmaterializowanym bólem. Wsłuchany w ból-różę najtkliwiej i najdotkliwiej chory podejmuje wysiłek wyrzucenia, „wywabienia” jej z siebie. Niech boli tam, w wazonie, sobie i nikomu [...] ³⁶.

Interpretacja ta wskazuje również kierunek narastania sensów otwierającej i kończącej wiersz apostrofy. Wychoząc od dosłownego zobaczenia w utworze sceny odwiedzin, róży, „którą mi przyniosłaś”, musimy skonkretyzować adresatkę jako kobietę. Mocne podstawy ku takiemu odczytaniu daje erotyczne upersonifikowanie gramatycznej drugiej osoby („Dotknij mojego serca swoją malinową sutką”). Poemat o bólu wyrażałby zatem, na zarysowanym poziomie lektury, lęk przed ostatecznym rozstaniem, a relację osobową należałoby określać z perspektywy kodów komunikacji miłosnej. Partnerką dialogu może być jednak także sama, „rozdwojona” już oczywiście na kwiat i na ból róża. Odpowiada jej przecież zarówno zastosowana w wierszu żeńska forma czasownika, jaki i odnosząca się do adresatki sugestywna warstwa wyglądu („dotknij malinową sutką”). Dodatkowo wiersz spięty został klamrą opartą na geście dotyku, określającym pozycję podmiotu wobec róży właśnie. Sytuacja liryczna przebiega od inicjalnego „nie-dotknięcia róży” do skonstrastowanego z tym doznaniem śmiałego wezwania i wyzwania zarazem: „Dotknij mojego serca”.

Róża konkretna, ale także symboliczna nie wyznaczają jednak – jak się wydaje – zasięgu możliwej komunikacji. „Topos róży w poezji Przybosa [...] – zauważa Dorota Wojda

³⁶ E. Balcerzan: *Wstęp...*, s. CXII.

– wiąże się z dialektyką bytu i nicości³⁷. I oczywiście, dodajmy, narastanie tej dialektyki w omawianym wierszu jest pogłosem lektury Rilkego, np. *Wazonu róż*, wypełnionego „ostatecznością istnienia i kresu”. Przypomnijmy też, że *Poezje* Rilkego Przyboś zredagował i poprzedził *Wstępem*³⁸, a poświęcony róży wiersz, wyryty na grobie poety w Rarogne jako epitafium ułożone samemu sobie, komentował w *Zapiskach bez daty*. Co prawda pomyślił, by poświęcać sobie samemu napis nagrobny, uznał polski poeta za nieprzyzwoity oraz „jaskrawie wyszukany i ozdobny”, ale mimo to zauważał:

A jednak czy to nie pięknie: grób poety zachwycą się (takim zachwyceniem, że niedostrzegalnie rozpaczą) – różą? Różą – domyślnie – na nim kwitnącą i zaprzeczającą wiecznemu snowi³⁹.

Bezpośrednie, obrazowe powiązanie symbolu róży ze śmiercią znajdziemy w twórczości samego Juliana Przybośa w wierszu-trenie *Wschód słońca* z tomu *Najmniej słów*:

[...]
wschód
podnosi
jutrzenną różę powietrza.

Róży – ostatnie z krwotokiem z płuc
tchnienie powierzasz.
[...]

³⁷ D. Wojda: *Związki między awangardą J. Przybośa i klasycyzmem J.M. Rymkiewicza*. W: *Stulecie Przybośa...*, s. 164.

³⁸ Przypomina o tym także D. Wojda: *Związki...*, s. 164. Zob. R.M. Rilke: *Poezje*. Tłum. L. Lewin, red. J. Przyboś. Warszawa 1959.

³⁹ J. Przyboś: *Zapiski...*, s. 34–35. Co dla nas istotne, róża w wierszach Rilkego związana jest z motywem orfickim (związek sztuki i tajemnicy przekraczania granic śmierci), jako „piękno w kształcie doskonałym, nieograniczonym”, które nie umiera, na co wskazuje m.in.: B. Surowska: *Orfeusz w poezji R.M. Rilkego*. W: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Red. S. Żerańska-Kominek. Gdańsk 2003, s. 333–334.

Róża-kwiat, róża-„oblubienica”, róża-śmierć – narastające w takim właśnie porządku sensory adresatki wiersza Przybosia układają się zgodnie ze znaczeniami przypisanymi symbolowi róży, wiążącemu motyw śmierci i wyobrażenie o nieśmiertelności⁴⁰. „Próbując uściślić i ująć jak najkrócej znaczenie róży – napisała badaczka rozpoznająca interesujący nas fenomen kulturowy – można posłużyć się terminem Karla Kerenyiego, mówiącym o »narodzinach w śmierci«”⁴¹. To kwintesencjonalne wyjaśnienie symbolu ułatwia uchwycenie sensu „ostatniego, heroicznego, apollinińskiego konceptu”⁴² Juliana Przybosia. Wiersz jest estetycznym wyzwaniem rzuconym śmierci, której wprost nie nazywa się z powodów raz już określonych w końcowych sekwencjach *Zapisków bez daty*: „Nie użyję tu tego słowa, co mi jest wstrętne, bo złączone u ludzi ze strachem”⁴³. W zdaniach poprzedzających cytowaną deklarację jej autor raz jeszcze próbuje zdefiniować Wszystko, do którego stale zmierzał, także, jak się wydaje, pisząc wiersz „o” i „do” róży:

Zanurzam się w świat jak w ustawicznie nieskończone znikanie, jak w nie kończący się swój koniec? Mój los jest jego ślepym i głuchym, ale nieskończonym, wiecznym (?) przemienianiem się, prądem i zagłębianiem się we Wszystko?⁴⁴.

Jak podkreśla Karl Jaspers w wykładzie na temat „Prawdy jako komunikowania”, człowiek „staje się sobą zawsze

⁴⁰ Zob. na ten temat ustalenia zreferowane przez B. Tomalak: *Imiona róży. O niektórych funkcjach i znaczeniach motywu róży w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. W: „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”. T. 17. Red. H. Synowicz. Katowice 2004, s. 30–47. Śmierć, ból, cierpienie, podobnie jak i zdolność odradzania się i zmartwychwstania, przynależą do utrwalonych w języku polskim, także języku poezji, konotacji semantycznych słowa „róża”, o czym pisze szczegółowo D. Piekarczyk: *Róża – królowa kwiatów*. W: Eadem: *Kwiaty we współczesnym językowym obrazie świata*. Lublin 2004, s. 45–88.

⁴¹ Ibidem, s. 46.

⁴² Określenie E. Balcerzana: *Wstęp...*, s. CXIII.

⁴³ J. Przyboś: *Zapiski...*, s. 396.

⁴⁴ Ibidem, s. 395–396.

tylko w komunikowaniu”⁴⁵, „być sobą i być prawdziwie – czytamy w zapisie wykładu – nie oznacza nic innego, jak bezwarunkowo być w komunikacji”⁴⁶. W przypadku Juliana Przybosia ów proces „stawiania się sobą” polegał m.in. na krystalizowaniu się podmiotu, skończonego Ja, w trakcie poetyckich „nieskończonych zamachów na Wszystkość”, w próbach przeglądania się w oczach nieskończonego Ty. Posługując się słownikiem Karla Jaspersa, moglibyśmy nazwać postępowanie poety „wołą komunikacji totalnej”⁴⁷, która wydobywa w ujęciu filozofa otwarcie na prawdę i na transcendencję. Julian Przyboś przyjmował opisywaną tu postawę m.in. w obserwowanych przez nas wysiłkach lirycznych, dając jej jednocześnie wyraz w innych swoich publikacjach, często o walorach programowych, jak np. w niezwykle znamionym „zapisu” pt. *Słowo*:

Gdybym był skazany tylko na jedno jedyne słowo, pierwsze i ostatnie, które bym wybrał i wypowiedział?
– Ty.⁴⁸

⁴⁵ K. Jaspers: *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*. Tłum. C. Piecuch. Warszawa 1991, s. 113.

⁴⁶ Ibidem, s. 97.

⁴⁷ Ibidem, s. 101.

⁴⁸ J. Przyboś: *Zapiski...*, s. 83. Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Leszka Szarugi, który komentując przytoczoną notatkę wypowiedział sąd, jak zaznaczył, pozornie z nią sprzeczny, a sytuujący w całości dokonania Przybosia w perspektywie autokomunikacyjnej: „Przy czym jest ta poezja jakby doskonałym, absolutnie izolowanym monologiem – jest w sposób ostateczny zestetyzowana, nakierowana wyłącznie «na siebie». I tylko pozornie przeczy temu uwaga zapisana w *Sensie poetyckim* [...]. Pozornie – gdyż mamy tu do czynienia z formułą, którą można by określić mianem «dialogu wewnętrznego» – zwróceniem się ku własnemu «ja» poetyckiemu.” Zob. L. Szaruga: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*. Wrocław 1993, s. 161.

Pomnik czy wiersz?

Pamięci Profesora Ireneusza Opackiego

Pytanie postawione w tytule szkicu zdradza czytelną inspirację, której źródeł należy poszukiwać w rozważaniach Ireneusza Opackiego na temat przemiany „koncepcji pamiątki” w kulturze przełomu wieków oświecenia i romantyzmu¹. Najbardziej widoczną konsekwencją tej przemiany był proces metaforyzacji wyrażeń dosłownych odnoszonych w okresie oświecenia do „pamiątek materialnych”. „Wyrazy ogród, posąg, nagrobek – pisze Opacki – poczynają znaczyć: *wiersz, słowo, sztambuch*”². Poezja zastępowała, tracącą na wartości w oczach człowieka przełomu epok, zniszczalną pamiątkę materialną, czyli rzeczywiste „posągi, nagrobki i ogrodowe sadzonki...”. Ich miejsce – co opisał autor rozprawy *Pomnik i wiersz* – na pewien czas zajęła „poezja”: „w szczególności sztambuch – jako cmentarz, posąg, nagrobek, muzeum historyczne, piramida, parkowy ogród...”³. Sztambuch, także ze względów praktycznych, zastępował XIX-wiecznym pielgrzymom i podróżnikom galerię rzeźb i obrazów, stając się „galerią bardziej poręczną”⁴. Romantyczne „równanie metaforyczne”, w któ-

¹ I. Opacki: *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i romantyzmu*. W: I d e m: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 126–172.

² Ibidem, s. 171.

³ Ibidem, s. 170.

⁴ Ibidem, s. 166.

rym wyraz „posąg” odsyłał raczej do „słowa” niż do dzieła rzeźbiarza, a wiersz stawał się pomnikiem, czerpało rzecz jasna uzasadnienie w swoistości ówczesnych doświadczeń życiowych.

Niemniej jednak romantyk, jako człowiek ogarnięty „obsesją przemijania” i wyrastającą z niej „obsesją pragnienia utrwaleń”⁵, wyposażał swój wyjątkowo specyficzny, bo sztambuchowy „arsenał upamiętnień”, także jako świadomy spadkobierca *Exegi monumentum*. Ireneusz Opacki, podkreślający wszakże oryginalność i „wrośnięcie w epokę” metafory pomnikowej, w innym miejscu wprost pisał, że w widzeniu romantyków poezja „pełniła zadania wagi niezwykłej – zadania horacjańskiego »posagu poetyckiego«, stanowiącego ślad najtrwalszy po człowieku, zapewniającego mu nieśmiertelność”⁶. Horacy – jak wiemy – nawet zdecydowanie wyżej cenił poezję od pomników ze spiżu czy egipskich piramid. W porównywaniu poezji z pomnikami architektury czy posągami rzymski poeta był zresztą tylko kontynuatorem myśli odeń wcześniejszej⁷. W podejmowanym przez Horacego toposie „tekstu jako unieśmiertelniającego uobecnienia” ważniejsze jest jednak przełomowe usytuowanie się samego poety wobec problemu. Antyczne, zwłaszcza homeryckie „bycie pieśnią” miało bowiem gwarantować uwiecznienie i sławę głównie bohaterom⁸. Interesujący dla nas wątek omawianej refleksji metaliterackiej wiąże się natomiast ściśle z rozwojem pieśni lirycznej, dzięki której – jak pisze Juliusz Domański – „następuje uobecnienie nie tylko jej przedmiotu, ale i podmiotu, w szczególności uobecnienie »z natury« nieintersubiektywnych uczuć, przeżyć i myśli”⁹. Horacy zaszczerpił kuszące dla następców i naśladowców przekonanie, że poezja liryczna

⁵ Ibidem, s. 172.

⁶ I. Opacki: „W sztambuchu Marii Wodzińskiej”. W: Idem: „W środku niebokręga”..., s. 99–100.

⁷ Zob. J. Domański: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Kęty 2002, s. 27–28 i 60–61.

⁸ Ibidem, s. 15–21.

⁹ Ibidem, s. 12.

„unieśmiertelnia przecież i nade wszystko także samego poetę”¹⁰.

Przemienione w konwencję Horacjańskie odkrycie tekstu jako miejsca uobecniającego sam autorski podmiot i ocalającego zeń „częstkę nie byle jaką” (*multa pars mei*), postrzegane w perspektywie romantycznych aktualizacji owej konwencji, wydaje się niezbędnym punktem odniesienia w trakcie lektury wiersza Jarosława Marka Rymkiewicza pt. *Kartka*¹¹:

Wtedy czytać mnie będziecie
Kiedy zamkną mi powieki
I na oślep po omacku
Ja w minione pójdę wieki

Przeczytacie moje łokcie
Książkę czaszki i śledzionę
Wszystkie kartki mego życia
Zamazane pokreślone

Bóg na półce to postawi:
Dzieje czaszki dwa kolana
Ale jedna biała kartka
Ta co nie jest zapisana

Ale jedna biała kartka
Ta co z książki jest wydarta
Tę kto by przeczytać umiał
Ten dopiero by się zdumiał

październik 1992

Jak na powiadomienie o przecuciu własnej nieśmiertelności wiersz Rymkiewicza musi nieco odbiorcę zaskakiwać. Stajemy się świadkami dość typowego ironicznego konfliktu pomiędzy wzniosłym tematem a sposobem jego artystycznego opracowania. Zadanie Horacjańskie realizo-

¹⁰ Ibidem, s. 65.

¹¹ J.M. Rymkiewicz: *Kartka*. W: Idem: *Znak niejasny, baśń półżywa*. Warszawa 1999, s. 7.

wać ma bowiem nie żadne dzieło, wiersz nawet, ale zwykła tytułowa *Kartka*. Prowokacja to oczywiście tylko pozorna, bo w epatowaniu znikomością kartki odzywa się zawarta w tradycji cała duma i potęga poety. Z jednej strony zatem mamy topos „udawanej skromności”, z drugiej – budowanie autentycznego napięcia między ulotnością życia i dzieła a nieodgadnioną wiecznością. Zresztą od romantyków doskonale wiemy, że w tej ostatniej materii rozmiar nie ma żadnego znaczenia:

Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała
I leż jej stanie¹².

Obok słynnego wiersza Juliusza Słowackiego warto jeszcze w tym miejscu przyrzeć się bliżej innym, mniej znanym tematyzacjom „kartki” w romantycznych imionnikach¹³:

Nie wiem, czy pomyślałaś kiedy, jak podobne
Do kartek albumowych kamienie nagrobne?
[...]
Smutny, jeśli zapomnisz, wdzięczny, gdy spamiętasz,
Bezimienny i niemy idę na ten cmentarz.

M. Bałucki: *W imionniku S. M.*

Kamień na smętarzu, kartka w imionniku
Różnych imiona stawia przed oczyma.
Gdy się twe oko przy moim zatrzyma,
Wspomnijże o mnie, jak o nieboszczyku!
Część wszakże ze mnie tu leży, jak w grobie –

W. Zaleski: *W imionniku*

Dzięki tym dwu tekstom możemy zaobserwować, jak na dłoni, konwencjonalizację interesującego nas ciągu meta-

¹² J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1949, s. 237.

¹³ Cyt. za: I. Opacki: *Pomnik i wiersz...*

morfoz. Kartka staje się tak naprawdę warta przywołania, pod warunkiem że staje się wierszem-wpisem, ten natomiast zyskuje w efekcie kształt i funkcję pomnika-kamienia nagrobnego. Otrzymujemy *exegi monumentum* w wydaniu cmentarnym. Zasada ekwiwalencji obejmuje dwie pary pojęć: kartka – pomnik, wiersz – grobowiec poety. Ceną unieśmiertelnienia jest częściowe umieranie w akcie twórczym, pisanie-umieranie, symboliczny pochówek siebie samego „na kartce”. Także romantyczne powtórzenie *non omnis moriar* przyniosło w istocie jego znaczącą modyfikację, a w wersji tu oglądanej jest wywróceniem tej idei na nice. Pogrzebu bowiem, wbrew przekonaniu Horacego, nie uniknie nawet owa „częstka nie byle jaka”, tyle że będzie to pogrzeb tekstowy: „Część wszakże ze mnie tu leży, jak w grobie –”, pisał Zaleski. Akt pisania usytuowany został w przestrzeni tanatologicznej. Upamiętnianie się podmiotu wiersza zrównane jest z jego drogą ku śmierci: „idę na ten cmentarz”, czytamy u Bałuckiego. *Ars poetica* płynnie, choć paradoksalnie, przechodzi w *ars moriendi*.

„Sztukę pisania” jako odmianę „sztuki umierania” praktykuje także Jarosław Marek Rymkiewicz w *Kartce*. Pierwsza strofa wiersza przynosi serię stereotypów wypełniających szczerlnie każdy wers z osobna. Pierwszy z nich ma charakter kliszy literackiej: „Wtedy czytać mnie będziecie”. Apostrofa do czytelników wieszcząca, w zgodzie z antycznym wzorcem, trwałość własnego dokonania poety mieści w sobie jednakowo i moc „kartki” Słowackiego, która „wieki tu będzie płakała”, i dydaktyzm klasycznych zwrotów „do potomności”, jakich nie powstydziliby się sam Książnin („Przyjm nasze myśli, późna Potomności!”¹⁴). Czytelność apostroficznej konwencji podkreślają wersy następne, przytaczające potoczną frazeologię związaną z opisywaniem umierania: „Kiedy zamkną mi powieki” oraz, także potoczne, zwroty sygnalizujące brak wiedzy o mającym nadejść doświadczeniu: „I na oślep, po omacku”. Wers ostatni, „Ja

¹⁴ Z wiersza *Do Potomności*. Cyt. według: I. Opacki: *Pomnik i wiersz...*, s. 133.

w minione pójde wieki”, ma charakter metalepsis, spełniającego, w nieco przestarzałej szacie językowej, funkcję eufemizmu, łagodzącego zapowiedź śmierci. Prostotę i stereotypowość przekazu poetyckiego uwydatnia wybór 8-zgłoskowca, któremu zazwyczaj w tradycji polskiej towarzyszył styl niski, i który nawet budzi skojarzenie z ludowością i dydaktyzmem¹⁵. Omawiana forma wierszowa przynależała raczej do drobnych form lirycznych, choć w kontekście *Kartki Rymkiewicza* ważne wydają się takie jej zastosowania, jak w *Uwagach o śmierci niechybnej* Józefa Baki¹⁶ oraz w utworach średniowiecznych: *Dusza z ciała wyleciała*, *Skarga umierającego* czy *Rozmowa Mistrza ze Śmiercią*. Przywołane tytuły są istotnymi nośnikami „skojarzeń semantycznych”, wywoływanych zazwyczaj przez miary wierszowe i stanowią o właściwej dla 8-zgłoskowca w polskiej tradycji literackiej „aureoli ekspresyjnej”¹⁷.

Na pierwszej strofie wiersz się jednak na szczęście nie kończy, choć prostoduszny 8-zgłoskowiec, wyposażony w pamięć o mortalnej refleksji średniowiecza i późnego baroku, już pozostaje do ostatniego wersu. Powszechnie stosowana metonimia obecna w wyjściowej apostrofie, w której autor pojawia się zamiast dzieła: „czytać mnie będziecie”, traci w strofie drugiej swój potoczny charakter, aktualizowany chociażby w takich zwrotach jak „czytanie Mickiewicza”, itp.:

¹⁵ Zob. na ten temat L. Pszczołowska: *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997.

¹⁶ Analizę złożonej wersyfikacji *Uwag* przedstawia A. Nawarecki w: *Czarny karnawał. „Uwagi o śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991. 8-zgłoskowiec nie jest oczywiście jedynym rozmiarem zastosowanym w *Uwagach...* i – jak podkreśla Nawarecki – jest on rozcinany przez średniówkę na połowy, przez co współtworzy kołowy porządek rytmiczny utworu odsyłający w ikonografii do „koła śmierci” (ibidem, s. 58–63). W książce Nawareckiego znalazł się także rozdział poświęcony recepcji Baki w poezji J.M. Rymkiewicza (ibidem, s. 323–351).

¹⁷ Odwołuję się tu do generalnych przekonań na temat roli „rytmiczno-metrycznej strony wersu” zapisanych przez J. Łotmana: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanańska. Warszawa 1984, s. 223–227. Pojęcie „aureola ekspresyjna” zaczerpnął Łotman z prac W. Winogradowa.

Turpistyczna ekspresja rodzi się z wyciągnięcia lingwistycznych konsekwencji z metonimii-skamieliny. Lektura dzieła literackiego staje się „lekcją anatomii”, w trakcie której czytelnik przeprowadza „sekcję zwłok” poety. Rymkiewicz wystawia na próbę dualistyczne pojęcia człowieka i trwałość opozycji *anima* – *corpus*. Udosłownienie obiegowych wyobrażeń zamkniętych w językowej formule „czytania kogoś”, „czytania autora”, prowadzi już w następnym dwuwiersie do zrównania części ciała z kartką. Ekwiwalencja tego, co słowne z tym, co cielesne, obecna także w strofie trzeciej („Dzieje czaszki dwa kolana”) przywraca jednak porządek logiczny właściwy dla przepowiadanych na początku aktów czytania. Ciało piszącego przeistacza się w książkę: „Wszystkie kartki mego życia”, a do grona czytelników dołącza Bóg-Archiwista: „Bóg na półce to postawi”.

Oczywiście porównanie ludzkiego życia do książki jest niezwykle głęboko osadzone w kulturach żydowskiej i chrześcijańskiej jako „religiach Księgi”. Wszystkich źródłowych metafor o zajmującym nas tu przesłaniu nie sposób nawet wymienić. Wśród komentarzy do nich natomiast szczególną uwagę zwraca późnośredniowieczne kazanie przypisywane niejakiemu Hildebertowi z Lavardin, w którym Hiobowe wyrażenie *librum scribat* pozwoliło mu wśród rodzajów ksiąg biblijnych wyróżnić „księgę pisma cielesnego”¹⁸. Życie człowieka i ciało ujęte w kategoriach „słowa wcielonego” konsekwentnie prowadzą w twórczości Rymkiewicza do somatyzacji pisma. Najbardziej chyba jaskrawym przykładem wyciągania tej konsekwencji jest wiersz ze zbioru *Thema regium*, rozpoczynający się dystychem:

¹⁸ Zob. E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. A. Borowski. Kraków 1997, s. 325. Tam również obfity katalog zastosowań porównania życia do książki.

Moje słowa są cielesne Mają łokcie usta
Są porośnięte skórą Płynię przez nie krew
[...] ¹⁹

Pomimo kuszącej bliskości pola semantycznego zarysowanego w egzegezach biblijnych, w odszukiwaniu sensów wiersza pt. *Kartka* właściwsze wydaje się jednak pozostanie przy wątku ściśle metaliterackim. Ten bowiem, choć jest bezpośrednim następstwem aktu boskiej kreacji, to w łańcuchu przyczynowo-skutkowym opowiada o działaniu w kierunku odwrotnym od Stworzenia. Dobitny zapis tej odwrotności Stworzenia i tworzenia (życia jako pisania-umierania) znajdziemy np. w wierszu Rymkiewicza *Popiół są nasze słowa*:

[...]
I jak gwiazda z popiołu co się wciąż spopiela
Słowo wciela się w ciało Ciało w słowo się wciela

Także w *Kartce* podmiot autorski czyni swoją powinność, czyli konsekwentnie przekształca to, co somatyczne w to, co tekstowe i objawia się nam ostatecznie jako „Ja-Książka”. Wydawałoby się, że mógłby właściwie powtórzyć za Słowackim zdanie z jego listu do matki: „bo ja nie jestem niczym innym, jak moimi poezjami”²⁰. Ciało poety zostanie w postaci książki złożone w boskim archiwum oraz udostępnione wszystkim zainteresowanym. Romantyczny pomnik „z imionnika”, nawet niechby ten w postaci kamienia nagrobnego, został prawie że zastąpiony teczką na akta osobowe. Ale w gruncie rzeczy wracamy w ten sposób do Horacego. Skoro miejscem złożenia zwłok poety stanie się książka na półce, to znaczy, że nad rzeczywistym grobowcem nie warto płakać.

„Groby poetów, jeśli wierzyć słowom Horacego, są puste”²¹, pisał Stanisław Rosiek, rozpoczynając rozprawę o *Zwłokach*

¹⁹ J.M. Rymkiewicz: *Thema regium*. Warszawa 1978, s. 8.

²⁰ Cyt. według: I. Opacki: *Pomnik i wiersz...*

²¹ S. Rosiek: *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*. Gdańsk 1997, s. 31.

Mickiewicza. Następnie, przypomniał w niej tradycyjną wykładnię post-Horacjańskiego „symbolicznego języka”, służącego opowieściom o „pośmiertnym życiu poetów”: „Jedynym teraz ciałem poety jest jego dzieło. Tam więc, w dziele, a nie w grobie, należy go szukać. Jedyną odtąd formą obecności poety jest słowo”²². Przypomnijmy w tym miejscu przekornie wiersz Rymkiewicza *Exegi monumentum*²³, w którym aktualna „obecność” tego samego poety, czyli Mickiewicza, zdradza cechy raczej wampiryczne:

[...]

Ten zmarły co na palcach zgłoski w trumnie liczy

Wiersz o Mickiewiczu nie jest jednak „horrorem”, lecz jego pastiszem, a „nieustraszony łowca wampirów” chce przy okazji pozbyć się także prześladowającej go myśli Horacego. Ze słynnej Mickiewiczowskiej frazy „Świeci się pomnik mój nad szklanny Puław dach” w tekście Rymkiewicza pozostaje tylko:

[...]

Ta śpiewka śpiewak śpiewność śpiewny i śpiewany

Exegi munimentum nad dach Puław szklany

[...] ²⁴

Ironiczny dystans wobec toposu towarzyszy nam niewątpliwie także w znacznie późniejszej *Kartce*. Rozpad ciała, jak demonstruje w niej poeta, postępuje wraz z rozkładem dzieła jako czynnością wykonywaną przez czytelnika. Przypomina to żartobliwą i okrutną zarazem parafrazę Horacjańskiego motywu, zawartą w *Epizodzie w bibliotece Zbigniewa Herberta*:

Jasna dziewczyna pochyliła się nad wierszem. Oстрым jak lancet ołówkiem przenosi na białą kartkę słowa i zamie-

²² Ibidem, s. 32.

²³ J.M. Rymkiewicz: *Thema regium...*, s. 39.

²⁴ Ibidem, s. 38.

nia je na kreski, akcenty, cezury. Lament poległego poety wygląda teraz jak salamandra objedzona przez mrówki.

Kiedy nieśliśmy go pod ostrzałem, wierzyłem, że jego ciepłe jeszcze ciało zmartwychwstanie w słowie. Teraz, kiedy widzę śmierć słów, wiem że nie ma granicy rozkładu. Pozostaną po nas w czarnej ziemi rozrzucone głoski. Akcenty nad nicością i prochem²⁵.

Rozpad toposu jest oczywiście u Herberta wzięty w nawias za sprawą dystansu zbudowanego pomiędzy narratorem a fachowo destrukcyjną ciałem wiersza gorliwą uczennicą – to ona przecież i jej metoda stają się ostatecznymi obiektami ironii. Jarosław Marek Rymkiewicz w ironicznej grze poetyckiej, jaką niewątpliwie także jest jego *Kartka*, nadużył jednak, nie po raz pierwszy zresztą, owego „symbolicznego języka”, który zrodziły pieśni Horacego. Proces swojego „tekstowego uobecniania się” doprowadził do somatycznego absurdu. Naturalistyczna wizja „tekstualizacji” poszczególnych części ciała układających się w domniemaną całość osoby petryfikuje ją na naszych oczach, poddaje zabiegowi swoistej, bo laboratoryjnej wręcz mumifikacji. Staje się to oczywiście, podobnie jak w wierszu o Mickiewiczu, tylko karykaturą idei „posągowienia” i ocalenia przed nicością. Utożsamienie dzieła i twórcy tak absolutne, że aż śmieszne nie może w efekcie wytrzymać podjętej z uporem próby. Po katarynkowej serii stereotypów na temat odchodzenia poety w strofie pierwszej oraz ironicznym rozbijaniu ich w strofie drugiej i do połowy trzeciej, pojawia się następnie w wierszu jedno małe, choć zagadkowe i dwukrotnie powtórzone, „ale”:

Ale jedna biała kartka
Ta co nie jest zapisana

Ale jedna biała kartka
Ta co z książki jest wydarta

²⁵ Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda*. [1957]. Wrocław 1997, s. 119.

Ta zawsze godna napiętnowania dewastacja zasobów bibliotecznych jest jednak o tyle tajemnicza, że dotyczy kartki białej. Pozostała ona taką najwyraźniej z woli podmiotu autorskiego i choć „nie jest zapisana”, nie jest mimo wszystko pozbawiona sensu. Stając się zagadką, tajemnicą, wyzwaniem dla dociekliwego interpretatora, zyskuje jednocześnie walor nośnika wartości. Uwydatnia też kluczową dla tekstu relację części do całości („kartka – książka”), w której zawiera się dialog z motywami Horacjańskimi.

W jednej z fundamentalnych rozpraw o poezji Rymkiewicza, autorstwa Ryszarda Przybylskiego, znajdziemy „optymistyczną” wykładnię owego dialogu:

Persona poety daje się więc utożsamiać z tekstem. To znaczy, że Horacjańska *multa pars* poety, ta część, która zwycięży śmierć, to tekst. Zmartwychwstać znaczy być czytelnym²⁶.

Mógłby to być właściwie idealny komentarz do pierwszej strofy *Kartki*. Podobnie jak i inny fragment tego samego wywodu Przybylskiego, o tym że:

[Rymkiewicz – D.P.] Chwali więc język, ponieważ człowiek może osiągnąć wieczność tylko w języku. Każde Drugie Przyjście nastąpi tylko w języku²⁷.

Z tymi przekonaniem dobrze koresponduje, obecny także w *Kartce*, autotematyczny motyw wielu utworów Rymkiewicza, w którym wiersz zostaje zrównany z ciałem, nawet z ciałem rozpadającym się²⁸. „Motyw wiersza-ciała” jest oczywiście ściśle wkomponowany w przestrzeń tanatologiczną, w obrębie której, jak napisał Przybylski: „Komunikacja językowa przypomina rytualną śmierć”. W wierszach autora *Kartki* przeczytamy o tym wprost, np.:

²⁶ R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 30–31.

²⁷ Ibidem, s. 35.

²⁸ Gruntownie omawia ten wątek A. Poprawa: *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Wrocław 1999, s. 83–87.

[...]

Urodzony przed chwilą, mam się ku końcowi.

Rozkażcie, niech mnie pogrzebią na dnie moich wierszy,

[...] ²⁹

Ciało-książka staje się wierszem-grobowcem, kamieniem nagrobnym niczym teksty „w imionnikach”, mimo wszystko wariantem Horacjańskiego pomnika. „Napisanie wiersza to rytualna śmierć poety”, pisze Przybylski, ale to ona właśnie „rozdaje artystę ludziom”. Symboliczną śmierć, śmierć jako formę komunikacji, czyli „przekształcenie osoby w tekst” w poezji Rymkiewicza, znawca klasycyzmu odczytuje w duchu tradycyjnego spełniania się idei „tekstu jako uobecnienia”:

Neantyzacja osoby, rozkład ciała i przemiana cogito w nową formę bytu. Metamorfoza indywidualnego podmiotu w tekst istniejący w kulturze³⁰.

W późniejszych komentarzach do twórczości poety, częściowo także za sprawą nowych wierszy publikowanych już w latach dziewięćdziesiątych, pewność sądu prezentowanego przez Przybylskiego słabnie. Ciało ukazywane w momencie rozkładu, zdaniem Adama Poprawy, „implikuje również destrukcję kultury” obserwowaną na zasadzie synekdochy w obrazie rozkładu wiersza. W miejscu zarezerwowanym dotąd dla pewności na trwanie „cienia” w Wiecznym Teraz widzieć trzeba raczej zwątpienie, „skoro kultura – jak pisze Poprawa – przedstawiana jako sfera poddana procesom destrukcji, nie może być dla egzystencji sankcją ocalającą”³¹. Autor książki o poezji Rymkiewicza zwraca w tym kontekście uwagę na aktualizację toposu *exegi monumentum* w wierszu *Chciałem żeby to było*:

Chciałem żeby to było ale jak z kamienia
I mogło to mieć imię lub nie mieć imienia

²⁹ J.M. Rymkiewicz: *Metafizyka*. Warszawa 1963, s. 17–18.

³⁰ R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 44.

³¹ A. Poprawa: *Kultura...*, s. 86.

[...]

Chciałem żeby to było jak kamień na grobie
Pewnie wystarczy tyle zostawić po sobie³²

„Już jego tytuł – zwraca przytomnie uwagę Poprawa – informuje o tym, iż zamiar bynajmniej nie musi być tożsamy ze spełnieniem”³³. To odróżnia współczesnego autora od „sztambuchowych” romantyków, pewnych przynajmniej utożsamienia dzieła z „kamieniem na smętarzu”. Kultura, w myśl interpretacji Poprawy, w świecie poetyckim Rymkiewicza, przegrywa z egzystencją, choć: „ta hierarchizacja nie oznacza przecież unieważnienia, pozostaje natomiast przejawem świadomości doświadczającej niewystarczalności kultury”³⁴. Jedną z metafor tej niewystarczalności jest zapewne zagadkowa „biała kartka” z omawianego przez nas wiersza. Oscylując na granicy lekkości żartu i powagi tajemnicy zdaje się ona ostatecznie kruszyć klasyczną wiarę w tekstowe uobecnienie, zgodnie z którą: „poeta, ukryty w tajemnej nocy staje się widomy dopiero wówczas, kiedy stworzy tekst”³⁵. Ryszard Przybylski zbudował te wyjaśnienia na opozycji „skrytej osobowości” i „widomej persony”:

Kiedy poeta żyje, ukryty jest w swoim ja głębokim, a widomy w swoich tekstach. Kiedy umrze, zostanie ukryty w Bogu, w materii, może na Wyspach Szczęśliwych, nie wiem zresztą gdzie, ale nadal będzie widomy w swoich tekstach³⁶.

W *Kartce* cała ta koncepcja poety „widomie skrytego” ulega odwróceniu, a wraz z nią odwraca się również sens toposu. Oto tekst, „słowo cielesne”, uobecnia już wyłącznie śmiertelne ciało. To, co zapisane staje się zatem synoni-

³² J.M. Rymkiewicz: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993, s. 27.

³³ A. Poprawa: *Kultura...*, s. 87.

³⁴ Ibidem, s. 95.

³⁵ R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 36.

³⁶ Ibidem, s. 37.

mem drogi do nicości. Właściwą obecność poety wskazuje natomiast to, co nie zapisane, „biała kartka”, której pustka i biel, paradoksalnie, powinny raczej służyć jako „figury unicestwienia”. W omawianym wierszu zyskują one natomiast status Horacjańskiej *multa pars*, „częstki nie byle jakiej”, która uniknie pogrzebu „na dnie wierszy”:

Ale jedna biała kartka
Ta co z książki jest wydarta
Tę kto by przeczytać umiał
Ten dopiero by się zdumiał

Można oczywiście taką zmianę porządku w odczytywaniu tradycyjnej synekdochy tłumaczyć typowo Rymkiewiczowską przekorą. Zgodnie z wyjaśnieniami Aleksandra Nawareckiego, zjawia się ona w twórczości interesującego nas autora w opozycji do pokory, nakazującej klasykowi „ponawianie i aktualizowanie odziedziczonych wzorów”, tyle że zastawiając pułapki „jałowych powtórzeń, stylizacji i imitacji”. „Przekora – pisze Nawarecki – jest wówczas cenną, aczkolwiek wymyślną i ryzykowną szansą obrony”³⁷.

Trudno jednak, przystając na „przekorę”, nie dostrzec w geście poety-uczonego związku z pewnymi elementami współczesnej mu refleksji na temat pisma, autora i podmiotu. Już Julian Przyboś zauważał, konstatując współczesne wygasanie wiary w „złudną nieśmiertelność dzieła”, że:

Artysta realizuje się w tej chwili porzucania siebie, jest – w ruchu; istnieje o tyle, o ile się wyzwala ze swej sztuki od siebie, nigdy bez reszty nieokreślonego przez dzieło, wyzwala po to, ażeby się nie zastalić, lecz – minąć³⁸.

Czytając z kolei *Kartkę* aż do samego końca, możemy obserwować, jak poeta konsekwentnie, choć z przymrużeniem oka ilustruje tezę o „śmierci autora”, w myśl której, w trakcie lektury tekstu, jak pisze Roland Barthes, „autor,

³⁷ A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 328.

³⁸ J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 103.

na wszystkich jego poziomach, zaczyna się unieobecniać”³⁹. „Dzieła, które powinno zapewnić autorowi nieśmiertelność – dodaje Michel Foucault – przypadła teraz rola jego zabójcy”⁴⁰. Przyczyny takiego stanu rzeczy bodaj najlepiej powinny być znane, wyćwiczonemu w grze konwencjami, poecie-klasycyście. „Władza pisarza”, jak podpowiada bowiem Barthes „polega wyłącznie na mieszanii charakterów pisma”. Jego „wewnętrznej istoty” nie daje się przeto wyrazić czy chociażby „przetłumaczyć”, gdyż jest ona „tylko złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa i tak w nieskończoność”⁴¹. Za „znikanie podmiotu” obok intertekstualności odpowiada także konwencjonalizacja form literackich:

Umieszczając między sobą samym a swoim tekstem – pisze Foucault – cały arsenał pisarskich chwytów, piszący podmiot pozbywa się znaków swej wyjątkowości i przez to wyróżnia go jedynie osobiwa forma nieobecności. Cechą zasadniczą jego pisarstwa staje się śmierć⁴².

Podmiot czytanego przez nas wiersza Rymkiewicza wpięty zdaje relację z takiego pisania-znikania w tekście, by następnie, wbrew podpowiedziom tradycji obiecującej „literacką nieśmiertelność”, najdosłowniej uciec z książki. Miejsce schronienia się jego oryginału pozostaje na zawsze niezapisane. Przypomnijmy aktualne tu zdanie Przybosa o tym, że artysta „jest – w ruchu”, nie daje się zatrzymać na dłużej niż czas powstawania dzieła i w końcu „porzuca osiągnięte ciało formy”⁴³. Tekstowy podmiot, choć jawnie „porzucony”, to jakoś naśladowający i mający reprezentować

³⁹ R. Barthes: *Śmierć autora*. Tłum. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 249.

⁴⁰ M. Foucault: *Kim jest autor?* Tłum. M.P. Markowski. W: M. Foucault: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999, s. 202.

⁴¹ R. Barthes: *Śmierć autora...*, s. 250.

⁴² M. Foucault: *Kim jest autor?*..., s. 202.

⁴³ J. Przybóś: *Zapiski...*, s. 104.

„nie zastalonego” autora, skłonni bylibyśmy potraktować więc przynajmniej jak kopię. Tymczasem jednak, na co zwraca uwagę filozof „różnicy i powtórzenia”, Gilles Deleuze, „naśladowanie jest kopią, ale sztuka jest pozorem, odwraca kopie w pozory”⁴⁴, a do „funkcjonowania pozoru z istoty należy symulowanie tożsamości, podobieństwa i negatywności”⁴⁵. Deleuze wykorzystuje tu Platonijskie rozróżnienie modelu i kopii oraz kopii i fantazmatu. Ja-Książka Rymkiewicza, „podmiot powtórzenia”, w dążeniu do osiągnięcia tożsamości z oryginałem, do bycia kopią doskonałą, godną miana Tego Samego, nieuchronnie staje się pozorem. Ostatnia strofa *Kartki* uświadamia nam, że „wiersz-ciało” to kopia obrócona w pozór, zgodnie z zasadą wskazywaną przez Deleuze’a, komentującego Platona:

W nieskończonym ruchu zdegradowanego podobieństwa, kopii jako kopii, docieramy jednak do punktu, w którym wszystko zmienia naturę, w którym sama kopia obraca się w pozór, w którym ostatecznie podobieństwo, duchowe naśladownictwo, ustępuje miejsca powtórzeniu⁴⁶.

Jeżeliby dalej przyjąć za francuskim filozofem, że „maska” jest „prawdziwym podmiotem powtórzenia”⁴⁷, to w przypadku poezji Rymkiewicza byłaby to zawsze „maska pośmiertna”. Drogi („na ten cmentarz”) nie wyznacza i nie oświetla już zatem poecie („nad szklanny Puław dach”) nie tylko pomnik, co trwalszy od spiżu, ale nawet wiersz tak trwały i jednoznacznie wskazujący na konkretną osobę jak kamień nagrobny. Jeśli w „tekście – niszcycielu każdego podmiotu” istnieje jakiś, jak nazywa go Barthes, „podmiot do kochania”, to jest on „rozproszony, trochę jak popiół rzucony na wiatr po śmierci (motywowi *urny* i *stelli*, obiektem solidnym, zamkniętym, instruktorom przeznaczenia,

⁴⁴ G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 398.

⁴⁵ Ibidem, s. 408.

⁴⁶ Ibidem, s. 191.

⁴⁷ Ibidem, s. 49.

przeciwstawiałyby się *odłamki* pamięci, erozja, która z minionego życia pozostawia ledwie kilka śladów [...]”⁴⁸. Rymkiewicz idzie jeszcze dalej, świadomy, jak pamiętamy z innego z cytowanych wierszy, że *Popiół są nasze słowa*: „obiektem solidnym” przeciwstawia niezapisaną, białą kartkę i na wszelki wypadek wydiera ją z książki.

Stanisław Rosiek, w przywoływanym już przeze mnie książce o „zwłokach Mickiewicza”, podkreśla troskę ludzi XIX wieku o zachowanie „wizerunku umarłych poetów – jako umarłych właśnie”. Przejawiało się to m.in. w zdejmowaniu maski pośmiertnej, która tworzyła, przyciągając uwagę żywych, symboliczne „drugie ciało” umarłego poety⁴⁹. W przykuwającym naszą z kolei uwagę wierszu Rymkiewicza, „maska pośmiertna”, zdjęta w trakcie aktu twórczego, który jest – jak pamiętamy – „rytualną śmiercią poety”, odsłania swoje właściwe oblicze jako pozór, znak nieobecności. Symboliczną reprezentacją poety okazała się pusta kartka rzucona śmierci jak wyzwanie. Raz jeszcze „kartka” w naszym dyskursie sprowokuje obecność wiersza „z imionnika”. W dedykowanej Profesorowi Opackiemu interpretacji tekstu Mickiewicza *Nieznajomej, dalekiej – nieznaney, daleki...* Aleksander Nawarecki odczytuje „śnieżną biel” w kategoriach „figury unicestwienia”. Odnalezione „w imionniku” odesłanie do „bieli kartki” deszyfrowane jest przezeń w ważnym dla nas kontekście związku pisma i śmierci. To „biel kartki, która na wieczność pochłania i zatrzymuje kładącego znaki wędrowca”. „Bo ona także – pisze dalej Nawarecki – zabiera cielesne życie, czy raczej wymienia je na papierową nieśmiertelność”⁵⁰.

Przekorny podmiot tekstu Rymkiewicza, wybierając biel pustej kartki, zatrzymuje się na krawędzi wieczności. Inaczej, niż gdyby postępował w zgodzie z konwencją motywu

⁴⁸ R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. R. Lis. Warszawa 1996, s. 11.

⁴⁹ S. Rosiek: *Zwłoki Mickiewicza...*, s. 50–51.

⁵⁰ A. Nawarecki: „*Nieznany, daleki*”. O wierszu z imionnika Ludwika Mickiewiczówny. W: Idem: *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*. Katowice 2003, s. 38–39.

Horacjańskiego, pragnie ocalić przed pochłonięciem tę część siebie, która nie poddaje się bądź po prostu z innych przyczyn, np. na mocy wyboru poety, nie podlega symbolicznej wymianie. Ironizuje więc zastępczą, literacką nieśmiertelność „dla innych”, sugerując, byśmy szukali go raczej w tym, co niezapisane, choć w gruncie rzeczy pewnie nie zależy mu specjalnie na tym, byśmy go tam w końcu w ogóle odnaleźli. To swoiste wykrzyknienie skierowane w stronę czytelnika: złap mnie, jeśli potrafisz! W tym niedopowiedzeniu i braku dokonuje się prawdopodobnie akt scalenia podmiotu. Jak wszakże zauważył Paul De Man:

Nieobecność stwarza przestrzeń i wywołuje grę potrzebną do odwróceń i ostatecznie prowadzi do totalizacji, która zrazu wydawała się przez nie uniemożliwiana⁵¹.

Jeśli zatem podmiot znika, rozprasza się i w końcu umiera w tekście i wraz z nim, niech przynajmniej ocaleje dla siebie w tym, co „nie jest zapisane”. Jeśli zatem zostanie pochowany, nawet zgodnie ze swoją wolą, „na dnie wierszy”, to będą one oznaczały w istocie *Grób nieznanego poety*⁵² z wiersza o tym właśnie tytule i będzie to trwało tak długo, dopóki nie wyczerpie się pomieszczona w tymże wierszu deklaracja:

[...]

Chciałbym ci powiedzieć nienapisany wiersz.

⁵¹ P. De Man: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. A. Przybysławski. Kraków 2004, s. 60.

⁵² J.M. Rymkiewicz: *Człowiek z głową jastrzębia*. Łódź 1960, s. 41.

Konfesje elegijne

W szkicu niniejszym dążyć będę do wyodrębnienia i wskazania właściwości poezji polskiej ostatniej dekadzie XX wieku, w przekonaniu, że była to dekada bardzo udana, biorąc pod uwagę jakość opublikowanych książek poetyckich i siłę poetyckiej dykcji. Uwolnienie rynkowe w świecie literatury, dokonujące się równolegle do realnego uwolnienia gospodarki, po fazie początkowych wahań kursowych i spekulacji, zaowocowało ostatecznie uporządkowaniem chaosu i wyłonieniem się układu mającego oparcie w faktycznych wartościach. Co ciekawe, o obrazie tego układu nie decydują, w moim przekonaniu, poeci, których debiuty przypadły właśnie na omawiany okres, czy nawet poeci debiutujący pod koniec lat osiemdziesiątych, jakkolwiek głośne i spektakularne nie byłyby to debiuty.

Rzecz jasna, bez odniesienia się do książek poetyckich Marcina Świetlickiego (*Zimne kraje*, 1992; *Schizma*, 1994; *Zimne kraje 2*, 1995; *Trzecia połowa*, 1996; *Pieśni profana*, 1998), Jacka Podsiadły (*Arytmia*, 1993; *niczyje, boskie*, 1998), Andrzeja Sosnowskiego (*Życie na Korei*, 1992; *Sezon na Helu*, 1994; *Stancje*, 1997), nie jest możliwe opisanie życia literackiego lat dziewięćdziesiątych. Dodać tu należałoby jeszcze tomiki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego (*Peregrynarz*, 1992; *Młodzieniec o wzorowych obyczajach*, 1994; *Liber mortuorum*, 1997), Andrzeja Niewiadomskiego (*Panopticum*, 1992; *Niebylec*, 1994; *Prewentorium*, 1997) czy Krzysztofa Koehlera (*Na krańcu długiego pola*, 1998). Szkic mój jednak nie ma mieć charakteru remanentu, a zmie-

rzać powinien raczej do uchwycenia pewnego fenomenu, który akurat w ostatniej dekadzie wieku z całą mocą się objawił. Stąd też naturalna niejako selekcja materiału, mającego stanowić przedmiot analizy, spowodowała pozostawienie w polu zainteresowań kilkunastu zaledwie książek i, co ciekawe, są to książki autorów urodzonych raczej w pierwszej połowie XX wieku.

Dekadę lat osiemdziesiątych zdominowały niewątpliwie takie zdarzenia, jak Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza i wprowadzenie stanu wojennego. Dzięki nagrodzie twórczość Miłosza szybko zdobywa szeroką publiczność, stan wojenny natomiast skutkuje kolejną falą emigracji, zerwaniem ciągłości życia literackiego i jego instytucji, upowszechnieniem „drugiego obiegu” jako alternatywy dla twórczości cenzurowanej, wreszcie zjawiskiem znanym jako „poezja stanu wojennego”. Rozbudowuje się wówczas sytuacja komunikacyjna, wymagająca od poety, niezależnie od pokolenia czy miejsca zamieszkania, swoistego „opowiedzenia się”: znoszenia bądź pogłębiania sprzeczności między powinnościami poety a powinnościami poezji. Nie oznacza to bynajmniej, że publikowane wówczas wiersze skazywały się na wyłączność uzależnienia od socjalnej genezy. Problem tkwił po stronie odbioru, wmontowanego we wspomnianą sytuację komunikacyjną, której ostateczny kres położył dopiero rok 1989, i który w tym sensie powinien zostać uznany za przełomowy.

W lekturze wybitnych dokonań ostatniego dwudziestolecia będziemy dziś raczej poszukiwać ciągłości. W tym kontekście wymienić trzeba ogłaszane do roku 1990 zbiory: Zbigniewa Herberta (*Raport z oblężonego miasta*, 1983; *Elegia na odejście*, 1990), Czesława Miłosza (*Hymn o Perle*, 1982; *Nieobjęta ziemia*, 1984; *Kroniki*, 1987), Adama Zagajewskiego (*List. Oda do wielości*, 1983; *Jechać do Lwowa*, 1985; *Płótno*, 1990), Stanisława Barańczaka (*Atlantyda*, 1986; *Widokówka z tego świata*, 1988), Ewy Lipskiej (*Przechowalnia ciemności*, 1986; *Strefy ograniczonego postoju*, 1990). Ciągłości zabraknie w przypadku twórców, których ostatnie tomy ukazały się jeszcze przed politycznym przełomem. Na pewno warto, pośród tych tomów ostatnich, często publikacji po-

śmiertnych, prześledzić dokonania Mirona Białoszewskiego (*Oho*, 1985; pośmiertnie), Anny Świrszczyńskiej (*Cierpienie i radość*, 1985; pośmiertnie), Anny Kamieńskiej w zbiorach *Milczenia i psalmy najmniejsze* (1988) oraz *Dwie ciemności i wiersze ostatnie* (1989, pośmiertnie) oraz Tadeusza Nowaka w tomach *Pacierz i paciorki* (1988) i *Modły jutrzeńne – modły wieczorne* (1992, pośmiertnie)¹. Także w tych, nie kontynuowanych zbiorach, zobaczyć możemy zapowiedź zjawiska, które zdominowało obraz poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych. Fundamentalna pomiędzy dekadami pozostaje tylko różnica obowiązujących modeli komunikacyjnych, dodajmy, modeli wyrazistych, „zamkniętego” modelu lat osiemdziesiątych i „otwartego” – dekady następnej.

Na tropie elementów składowych prowadzących do fenomenu, który możemy określić jako „zwycięstwo słowa dojrzałego” sięgać będziemy po wiersze z tomów Zbigniewa Herberta (*Rovigo*, 1992; *Epilog burzy*, 1998), Czesława Miłosza (*Dalsze okolice*, 1991; *Na brzegu rzeki*, 1994; *To*, 2000), Tadeusza Różewicza (*Płaskorzeźba*, 1991; *zawsze fragment. recycling*, 1996; 1998), Wisławy Szymborskiej (*Koniec i początek*, 1993), Urszuli Koziół (*Wielka pauza*, 1996; *W płynnym stanie*, 1998), Ewy Lipskiej (*Stypendyści czasu*, 1994; *Ludzie dla początkujących*, 1997; 1999; 1999), Adama Zagajewskiego (*Ziemia ognista*, 1994; *Pragnienie*, 1999), Stanisława Barańczaka (*Podróż zimowa*, 1994; *Chirurgiczna precyzja*, 1998).

„Gest pożegnania” – „gest odzyskania”

Topika pożegnalna organizuje jedną z podstawowych relacji pomiędzy światem a podmiotami, mówiącymi w interesu-

¹ Opublikowany wraz ze znakomitą pracą Stanisława Balbusa: *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*. Kraków 1992.

jących nas tomach. Stwarza to sytuację liryczną charakterystyczną dla wypowiedzi elegijnej. W wypadku wierszy Iwaszkiewicza, Miłosza, Herberta, Różewicza, Białoszewskiego, Barańczaka i Lipskiej możemy, za Anną Legeżyńską, mówić o użyciu „gestu pożegnania” w perspektywie „elegijności ironicznej”, przeciwstawianej „poezji pożegnalnej, której główną tonacją emocjonalną jest melancholia, połączona z uspokojeniem i zgodą na przemijanie”². „Gest pożegnania” obejmuje obfity katalog odniesień. „Nadchodzi czas pożegnań” – obwieścił w *Płaskorzeźbie* Tadeusz Różewicz, a dla Adama Zagajewskiego w *Pragnieniu* „każda burza jest pożegnaniem”.

W planie osobistym „czas pożegnań” obejmuje przede wszystkim innych ludzi, nawet jeśli wiersz, jak u Symborskiej, nosi tytuł *Pożegnanie widoku*, czy jak u Miłosza jest rozstaniem z mitologią rodzinnego miasta: „Żegnaj, utracony losie. / Żegnaj miasto mego bólu. Żegnajcie, żegnajcie”. „Żegnam ich i ciebie i światło” – przeczytamy u Zagajewskiego, a Ewa Lipska napisze wprost: „Do widzenia ludzie”. Herbertowski Pan Cogito „nuci swoją arię pożegnalną”, później zaś Adam Zagajewski pisze *Pożegnanie Zbigniewa Herberta*. Czesław Miłosz mówi światu „Dobranoc”, wsparte ironicznym zwrotem „A ja na wagary. Buena notte. Ciao. Farewell”. Bardzo podobnie ujmuje rozstanie ze światem Herbert, ogłaszając „wyjazd na wakacje”. *Pożegnanie* Urszuli Koziół wpisane zostaje w topos przeprowadzki, ironicznie zwieńczonej odwróceniem serialowego frazeologizmu: „it won't be continued”. Języka nie-ostatecznych pożegnań w ostatecznej perspektywie próbuje także Wisława Szymborska: „Do widzenia. Do jutra. Do następnego spotkania”. Prywatne pożegnanie uwzględnia również kres epoki: „razem z moją epoką odchodzę przygotowany na wyrok” (Miłosz), a nawet ludzkości: „oto zbliża się chwila ostateczna” (Herbert).

Co ciekawe, elegijnej tonacji nie zakłócają tryskające często witalizmem próby przywrócenia czasu przeszłego, któ-

² A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 31.

re rozbudowują królestwo *imperfectum*. W wierszu Herberta zobaczone kiedyś *Obłoki nad Ferrarą* wciąż „suną wolno lecz pewnie ku nieznanym wybrzeżom”. Trudno nie ulec pokusie spróbowania „rogala na świętego Marcina”, wykreowanego w świecie poezji Stanisława Barańczaka, przywołującej też „smak mazurków wielkanocnych, z ich lepkiem migdałowym fryzem”. W utworze Zagajewskiego, osadzonym w realiach dzieciństwa, jeszcze „nic się nie stało” – „nic” oznacza tu przeszłość:

W koszarach ćwiczą nowi rekruci,
jeden z moich kolegów gra na trąbce
jak Miles Davis, tylko lepiej.
Dziewczęta wychodzą na korso
w nakrochmalonych, szerokich spódnicach.

„Gest odzyskania” – siebie z przeszłości, innych ludzi, widoku, doznania, wydaje się jednym z kluczowych tropów do poezji Czesława Miłosza. Gest, którego przyczynę można zdefiniować także jego słowami, jako: „Olbrzymiejące wezwanie Poszczególnego, na przekór ziemskiemu prawu nicestwienia świata”. Gest, który, pozostając czynnością mentalną, manifestuje wolę przekroczenia swojej tekstowości, jak w wierszu Miłosza *Suknia w groszki*:

Próbuję wszędzie być z tobą, ale nadaremnie.
I tylko dotykam twoich zbyt okrągłych piersi,
Pamiętając suknię, czerwoną w białe groszki.

Prowincje pamięci – prowincje wyobraźni

Poetycka kreacja prowadzi w przestrzeń „światów możliwych”³ – „konstruktów kulturowych” (Eco), którym po-

³ W odniesieniu do poezji rozumianej w sposób zaprezentowany w książkach S. Balbusa: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wista-*

magamy zaistnieć w akcie lektury oraz interpretacji. Jak pamiętamy zresztą z lekcji Łotmana, „poezja nie opisuje innymi środkami tego samego świata, co proza, lecz tworzy swój świat”⁴. W poezji lat dziewięćdziesiątych odnajdziemy szereg odrębnych posiadłości lirycznych, z których żadna nie rości sobie prawa do podporządkowywania pozostałych. Ich, w tym sensie, pozacentralny charakter, miejsce, można by powiedzieć, poza Rzymem, skłoniło mnie do zastąpienia totalizującej mocy słowa „świat” skromniejszym określeniem „prowincje”. W stwarzaniu pierwszej ich grupy, „prowincji pamięci” aktywny udział biorą obydwie opisane wcześniej figury poetyckie – zarówno „gest pożegnania”, jak i „gest odzyskania”.

W przypadku twórczości Czesława Miłosza „prowincja pamięci” wyodrębnia się szczególnie wyraziście w konfrontacji z doznaniem świata aktualnego, jak np. w poemacie *W Szetelniach* czy w cyklu *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*:

Rozebrano świren, biały, zamczysty,
Ze sklepami czyli piwnicami, w których stały półki
na jabłka zimowe.

Takie jak dawniej koleiny drogi w dół:
Pamiętałem, gdzie skrócić, ale nie poznałem rzeki;
Jej kolor jak rdzawej samochodowej oliwy.
Ani szuwarów, ani lilii wodnych.
Przeminęła lipowa aleja, niegdyś droga pszczołom,
I sady, kraina os i szerszeni opitych słodyczą
Zmurszały i zapadły się w oset i pokrzywy.

Adam Zagajewski wypełnia w wierszach przestrzeń rodzinnego domu („W niedzielę rano mama parzyła prawdziwą kawę”) i dzieciństwa („rodzinne wycieczki w lecie, pik-

wie Szyborskiej. Kraków 1996 oraz J. Dembińskiej-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.

⁴ J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 169.

niki nad czarnym kanałem”). W wierszu *Palmiarnia* sytuującym akcję liryczną „w tym niewielkim, czarnym mieście, twoim mieście” odzyskiwanie minionego zaciera cienie granice pomiędzy „prowincją pamięci” a „prowincją wyobraźni”, aby w końcu bez reszty oddać panowanie „gestowi stwarzania”:

Może zobaczysz rdzawe żagle okrętów, które nie płyną,
wyspy osnute różową mgłą, wieże zburzonych świątyń;
ujrzesz to, co stracone, czego nie było...

Podobne zawieszenie między „pamięcią” a „wyobraźnią” spotkamy w poezji Zbigniewa Herberta. Wiersz *W mieście* rozpoczyna się mocno osadzoną w realiach parafrazą Miłoszowego „W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę...”: „W mieście kresowym do którego nie wrócę”. W ostatniej części tekstu mamy już natomiast do czynienia ze świadomością zakorzenioną wyłącznie w „prowincji wyobraźni”, gdy czytamy: „w moim mieście, którego nie ma na żadnej mapie świata”. Niemal identyczne przemieszczenie możemy obserwować w poezji Miłosa. Najpierw „gest odzyskania” i zamieszkanie w „prowincji pamięci”:

Miasto było ukochane i szczęśliwe,
Zawsze w czerwcowych piwoniach i późnych bzach,
Pnące się barokowymi wieżami ku niebu.

Później, oddanie się wyobraźni, zmierzające zresztą nieuchronnie do cytowanego wcześniej finalnego, elegijnego „gestu pożegnania”:

Nosiłem togę i złoty łańcuch, dar współobywateli.
Starzałem się, wiedząc, że moje wnuki zostaną miastu
wierne.
Gdyby tak było naprawdę.

„Horyzont absolutny” – „brzeg Nicości”

Te dwie perspektywy, dwa fundamentalne układy odniesienia zostają w wierszach przywoływanych tu autorów zapisywane na równych prawach, nierzadko w obrębie tej samej twórczości, choć trzeba przyznać, mogą też stanowić pomiędzy różnymi dokonaniem istotną linię podziału. „A jutro czarny tunel w niczym” oznajmia Urszula Kozioł w tekście pt. *Z pyłu w nic*, w innym wierszu stwierdzając:

z niczym tu przyszląm
i odejdę z niczym

Tadeusz Różewicz pyta w wierszu, „co ze sobą zabrać na tamten brzeg” i od razu odpowiada „nic”. „Brzeg Nicości” jest dla Różewicza „krajem bez światła”, do której zmierza się „drogą pustą ciemną wyziębioną”. W innym wierszu przeczytamy bezpośrednio „wyznanie niewiary”: „nie wierzę w życie pozagrobowe”. Brak miejsca dla transcendencji zdaje się wyrastać u Różewicza z niezgody na jakąkolwiek teodyceę – wiersze rejestrują pozbawione logicznych wyjaśnień przypadki zła, epatują śmiercią i grozą rzeczywistości. „Nic” Różewicza jest na takim tle doskonale widoczne. Dla odmiany w wierszach Szymborskiej świadomość „straszności świata” nie oznacza przeoczenia jego „powabów”:

Tak wiele jest Wszystkiego,
że Nic jest całkiem nieźle zasłonięte.

Ambiwalentne nakreślenie perspektywy eschatologicznej odnajdziemy w poezji Zbigniewa Herberta: „i nie wiem zaiste, co mi jest dane, a co odjęte na zawsze”. W wierszu *Na chłopca zabitego przez policję* podmiot nie może się powstrzymać od dostrzeżenia w takiej śmierci „ziarenka pustki”, „ziarenka nicości”, co paradoksalnie koresponduje, przy zachowaniu proporcji, z dawnym, jakże odmiennym, heroicznym dążeniem po „ostatnią nagrodę” – „złote runo nico-

ści” z *Przesłania Pana Cogito*. Z drugiej strony nicości przeciwstawia Herbert „nieskończoność kruchej pamięci”, a na pytania takie jak te postawione przez Różewicza w wierszu poświęconym *Pamięci Konstantego Puzyny*: „co ze sobą zabrać na tamten brzeg” – daje mimo wszystko pozytywną odpowiedź:

Słabe światło sumienia stuk jednostajny
odmierza lata wyspy wieki
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki
czołno i wątek osnowy i całun

Trudno również nie zauważyć w ostatnim tomie Herberta czterech żarliwych modlitw (*Brewiarz*). Poszukiwanie „kontaktu” z transcendencją („z Czymś więcej czyli z Nim”) stało się głównym wręcz znakiem rozpoznawczym poezji Stanisława Barańczaka, uprawiającego dociekliwe dialogi ze Stwórcą i wsłuchującego się w projektowany według własnych oczekiwań *His master's Voice*. „Horyzont absolutny” w wydaniu Czesława Miłosza jest pytaniem o „sens” – po śmierci: „co było niepojęte, będzie pojęte”. W wierszach nie brak odniesień do tradycyjnych obrazów Nieba, Czyśćca czy Raju, poeta chętnie sięga po ton modlitwy, równocześnie nie stroniąc od rozumowej próby wyjaśnienia potrzeby „ostatecznego układu odniesienia”. Jedną z odpowiedzi Miłosza zakłada, „że niezależnie od losu wyznań religijnych powinniśmy zachować »wiarę filozoficzną«, czyli wiarę w transcendencję, jako istotną cechę naszego społeczeństwa”. Inna, w przywoływanym już wierszu *Sens*, wspiera się na roli słowa i pamięci, gdyż nawet „jeżeli nie ma podszewki świata” to „jednak zostanie Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta”. Jest wreszcie i wariant najbardziej wątpiący, chciałoby się rzec Herbertowski w idei, być może beznadziejnego, lecz męznego oporu:

Gdyby nawet prawdą
Było, że z marzeń naszego gatunku
Zostanie tylko ogromny śmiech pustki,

A my jesteśmy oddzielne nicoście
Jak bryłki śluzu na plaży bez granic,
To i tak chwała należy się mężnym,
Którzy do końca zakładali protest
Przeciwko wierę niweczącej śmierci.

Poetyckie dążenie ku transcendencji przybiera nierzadko religijną postać wyznania wiary. W czteroczęściowym *Brewiarzu* Zbigniewa Herberta „wyznanie wiary” przyjmuje w pierw kształt hymnu pochwalnego: „Panie, dzięki Ci składam za cały ten kram życia”. Psalmiczna podniosłość kontrastuje tu jednak zarówno z małością „drobiazgów” kram ów wypełniających, jak i z faktem, że podziękowanie dotyczy szpitalnego instrumentarium otaczającego łoża śmierci. Następujące po tym dwie suplikacje ściśle związane są natomiast z programem poetyckim: „o zdanie długie tedy modłę się, zdanie lepione w mozołach”. *Brewiarz* kończy się modlitwą o charakterze pokutnym: „nie zdążę już zadośćuczynić skrzywdzonym”. Spośród rozlicznych form wyznania wiary Czesław Miłosz chętnie wybiera spowiedź:

Najwyższy, zechciałeś mnie stworzyć poetą,
i teraz pora, żebym złożył sprawozdanie.

Podobny charakter do cytowanego *Sprawozdania* ma zarówno wiersz pt. *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*, jak i *Modlitwa czy Sztukmistrz* ze zbioru *To*. Wyznawanie wiary staje się w późnych wierszach Miłosza zdarzeniem permanentnym: „Oto ja modłę się do Ciebie, ponieważ nie modlić się nie umiem”.

Sztuka podróżowania – sztuka umierania

Autorzy omawianych w tym szkicu wierszy często dzielili się swoimi wrażeniami z realnych podróży. Zbigniew Her-

bert, autor *Barbarzyńcy w ogrodzie*, jednakowo w poezji i w eseju. Nazwy obcych miast często goszczą w wierszach Adama Zagajewskiego, pod utworami Urszuli Koziół znajdziemy ślady po miejscach ich powstawania: *Wiederń, Cha-teau Pruniers, Iowa*, także wspomnienie z Bretanii czy „wiersz-pocztówkę”. Poetycka turystyka nie jest obca Ewie Lipskiej. Właściwym „miejscem wspólnym” jest jednak dla wymienionych autorów stałe odświeżanie toposu *homo viator*. Całościową propozycją w tym zakresie jest bez wątpienia *Podróż zimowa* Barańczaka (*Wiersze do muzyki Fran-za Schuberta*). Każda podróż staje się metaforą drogi życiowej, której finał jest znany i oczekiwany, jak w wierszu Szymborskiej:

Została nam złożona
oferta podróży,
z której przecież wrócimy
szybko i na pewno.

„Wszystkie podróże, to była tylko mistyka dla początku-jących”, zauważa podmiot wiersza Zagajewskiego. W wierszu *Vaporetto*, tego samego autora, wycieczka do Wenecji niewątpliwie wymyka się tradycyjnym realiom turystycznym:

Wąskimi kanałami popłyniesz
pod prąd i w silnym wietrze;
napotkasz góry lodowe i szarość.

Czesław Miłosz rozmyślania o sobie-przeszłym zatytułował *Po podróży*. Miłosz – znawca „sztuki podróżowania” – wie, „co dobre?": „Woda basenu i sauna po wielu milach podróży”. „Sztuka podróżowania” jest jednak równocześnie w omawianej poezji „sztuką umierania”:

Śmiesz mnie to całe moje umieranie.
Słabość nóg, bicie serca, trudno wejść pod górę.

Czesław Miłosz buduje również ironiczny dystans do tematu przywołaniem motywu faustowskiego, a zarazem żar-

tobliwą aluzją formalną do średniowiecznej *Rozmowy Mi-
strza Polikarpa ze Śmiercią*:

Pakt nasz dobiega końca.
Nie cofniesz zachodu słońca.
Co obiecane, spełniłeś,
Rzec można, nie darmo żyłeś.

Literacki dowcip trzyma się także Tadeusza Różewicza,
kiedy pisze *Totentanz – wierszyk barokowy*:

słyszę jak życie we mnie się przelewa
a śmierć czeka na mnie i ziewa
hop! dziś dziś!

„Sztuka umierania” traktowana jest w poezji lat dzie-
więćdziesiątych jako świadomy i długotrwały proces wkom-
ponowany w życie-podróż. „W swój lej mnie zagarnia wiel-
ka pauza”, „Siódmego lipca o siódmej po południu zaczy-
nam umierać”, konstatuje podmiot wierszy Urszuli Koziół,
dodając zaraz: „to jeszcze potrwa jakiś czas”. „Nie zatrzy-
mam tego biegu” – to z kolei Tadeusz Różewicz. W giełdo-
wej metaforze Ewy Lipskiej wszyscy jesteśmy „akcjonariu-
szami życia pozagrobowego”, urodzinowy tort jest z kolei,
w wierszu tej samej poetki, „czekoladowym nagrobkiem”.
Sprawozdanie z kresu ziemskiej podróży wypełnia niemal
bez reszty ostatni tom Herberta, najdrastyczniej obecne
w *Brewiarzu I* czy wierszu pt. *Pał*, wykorzystującym obra-
zowanie batalistyczne: „huraganowy atak artylerii ciężkiej
ból”. W tym wszystkim nie zaniedbuje Herbert ironii, jak
w wierszu *Co mogę jeszcze zrobić dla pana*:

Całe mnóstwo
otworzyć okno
poprawić poduszkę
wylać zimną herbatę

„Portrety trumienne” – „konterfekty” – autoportrety

Poezja lat dziewięćdziesiątych przynosi niespotykane bodaj wcześniej na taką skalę rozplenienie się gatunków żałobnych. Pełno w niej trenów, rozmów z umarłymi, epitafiów, nagrobków, o żalach i elegiach nie wspominając. Wiersze zaludniają umarli, kreślone są wizerunki innych, ale, co ciekawe, trudno oprzeć się wrażeniu, że część tych wizerunków służy lustrzanej próbie autoportretu. Przykładem takiego nałożenia się w wierszu wszystkich trzech wskazanych kreacji może być wiersz Herberta *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, hymn rozpoczynający się od słów: „Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku”. Podstawą portretu staje się często fotografia, u Herberta np. Orwella. Różewicza do wyimaginowanej rozmowy z Wandą Rutkiewicz, tragicznie zmarłą zdobywczynią Mount Everestu inspiruje „ślad jej ręki” – wpis do książki pamiątkowej wystawy. Anna Świrszczyńska zjawia się w wierszu Miłosza w trakcie tłumaczenia jej poezji na język obcy.

Miłosz wyspecjalizował się zresztą w portretowaniu kobiet, rzecz można, z natury, już to dając studium anatomiczne:

Oczy jej szare i rzadko niebieskie,
Częściej zielonkawe, wykrój powiek
Nieczo orientalny.

– już to portret na wskroś realistyczny:

A zresztą, Wando, nie byłaś pokusą.
Duża, ogromna i raczej nieładna.

Niezwykły jest jego imaginacyjny portret Justyny z *Nad Niemnem Orzeszkowej*:

A ja wstępuję w związek z tobą prawie miłosny,
Dotykając twego ciężkiego, czarnego warkocza,

Który właśnie rozpuszczasz, ważąc w dłoni
Twoje obfite, na pewno, piersi, patrząc w lustrze
Na twoje oczy szare i bardzo czerwone wargi.

Czesław Miłosz jest również poetą *ekphrasis*, kreśląc słowem np. *Judytę Klimta*, podobnie zresztą jak Adam Zagajewski portretujący *Kobietę z perłą Vermeera* (*Dziewczynka Vermeera*).

Zmysłowe portrety rzeczywistych i fikcyjnych kobiet sąsiadują w omawianych zbiorach z duchowymi autoportretami, wskazywanymi już bezpośrednio w tytule, jak u Miłosza, np. w wierszach: *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* i *Na moje 88 urodziny*. Adam Zagajewski pisze po prostu *Autoportret*, Urszula Kozioł wiersz pt. *Alter ego*, natomiast Tadeusz Różewicz *Zwierciadło*:

twarz którą widzę teraz
widziałem na początku
ale jej nie przewidziałem

Kwestia „autoportretu” wyjawia chyba najbardziej wprost cechę, która daje siłę „późnej twórczości” obficie reprezentowanej w poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych. W moim przekonaniu, jest to słowo, które dojrzało do szczerości obwarowanej horyzontem ironii. Dojrzałości języka poetyckiego (niektórzy wskazywaliby wręcz na gerontyzację rytmu⁵) towarzyszy jednocześnie autobiografizacja akcji lirycznej i uniwersalizacja kontekstu. Funeralizacji młodości, doświadczeń („elegie przedwczesne” jak chce Anna Legeżyńska) przeciwstawia się swoista witalizacja starości (*vide* Miłosz), słowom zachwyty nad pięknem świata, słowa przerażenia jego grozą.

⁵ Mam na myśli propozycje interpretacyjne i teoretyczne, wywodzące się przede wszystkim z prac H. Meschonnicza, przedstawione przez Adama Dziadka: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

Coraz częściej mówi w tych wierszach „ja sylleptyczne”⁶, a zatem „pisanie sobą”, świadomie upodwójnione i rozszczerzone pomiędzy prawdą życia a zmyśleniem literatury (np. wiersz *Koniec* Zbigniewa Herberta). Kwestia „autoportretu”, który manifestuje „kwestię szczerości”, wydatnie narusza sztuczność mówienia literackiego, choć jej, rzecz jasna, definitywnie nie przekreśla: „to jasne, że nie mówiłem, co naprawdę myślę”, zastrzega podmiot wiersza Miłosza, w innym zaś woła: „Maski, peruki, koturny, przybywajcie!”.

⁶ Zob. np. rozumienie pojęcia w: R. N y c z: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2.

marzec 2002

Elegia

W próbę obserwacji współczesnego nam sposobu przejawiania się semantyki elegijnej dobrze wprowadzają syntetyczne uwagi Friedricha Wilhelma Schellinga z jego *Filozofii sztuki*:

Wyobrażenie, które o *elegii* przyjęli nowożytni niemal powszechnie, jest takie, że są to wiersze wyrażające skargę, a panujący w nich duch jest duchem wrażliwego smutku. Nie da się zaprzeczyć, że w tym rodzaju poetyckim znalazły wyraz skarga i smutek i że elegie były przede wszystkim pieśniami żalu po zmarłych. Ale jest to tylko jeden sposób ich uprawiania, zresztą o nieskończonej różnorodności i elastyczności, tak że ten jeden gatunek, choć oczywiście tylko fragmentarycznie, zdolny jest objąć całe życie. Elegia, jako rodzaj wiersza epickiego, jest ze swej natury *historyczna*; również jako pieśń skargi nie przeczy swemu charakterowi, a nawet można by rzec, zdolna jest do wyrażania żalu właśnie tylko dzięki temu, że podobnie jak epos może rzucać spojrzenie w przeszłość. Zresztą równie zdecydowanie tkwi we współczesności i opiewa tyleż zaspokojoną tęsknotę co i ciernie tęsknoty niezaspokojonej. Granic jej przedstawiania nie wytycza sytuacja indywidualna i poszczególna, ale staje się odskocznią dla jej wybiegów w rzeczywistości epicki krąg. Elegia jest już ze swej natury jednym z najbardziej nieograniczonych gatunków [...]¹.

¹ F.W. J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983, s. 367–368. Na temat świadomości i rozumienia pojęcia „elegia” w dawnych poetykach, do I połowy XVIII wieku, zob. T. Mi-

Będziemy chcieli prześledzić, jakie możliwości lektury otwiera ta właśnie „nieograniczoność” w przypadku wiersza Zbigniewa Herberta pt. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*:

1

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja
niewierność

bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny
kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa

naprzód zwracam się kornie do ciebie
pióro z drewnianą obsadką
pokryte farbą lub chrupkim lakierem

w żydowskim sklepiku
– skrzypiące schodki dzwonek u drzwi oszklonych –
wybierałem ciebie
w kolorze lenistwa
i już wkrótce nosiłeś
na swym ciełe
zadumę moich zębów
ślady szkolnej zgryzoty

srebrna stalówko
wypustko krytycznego rozumu
posłanko kojącej wiedzy
– że ziemia jest kulista
– że proste równoległe
w pudełku sklepikarza
byłaś jak czekająca na mnie ryba
w ławicy innych ryb
– dziwiłem się że tyle jest

chałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 141–147. Przywołam w ślad za tym opracowaniem, jako jeden z możliwych kontekstów interpretacyjnych, którym wszakże nie będę się w niniejszym szkicu zajmował, uwagi o wieloczęściowej kompozycji elegii: „Mogła składać się z *exordium* (przedmowy), *invocatio* (wezwania, odwołania, np. do jakiegoś bóstwa), *propositio* (przedstawienia, właściwego przedmiotu), *probatio* (dowodu, uzasadnienia) oraz *conclusio* (zamknięcia)”. Ibidem, s. 146.

przedmiotów bezpańskich
i zupełnie niemych –
potem
na zawsze moją
kładałem cię nabożnie w usta
i długo czułem na języku
smak
szczawiu
i księżycu

atramencie
wielmożny panie inkauscie
o świetnych antenatach
urodzony wysoko
jak niebo wieczoru
schnący długo
rozważny
i cierpliwy bardzo
przemienialiśmy ciebie
w morze Sargassowe
topiąc w mądrych głębinach
bibułę włosy zaklęcia i muchy
aby zagłuszyć zapach
łagodnego wulkanu
apel przepaści

kto was dzisiaj pamięta
umiłowani druhowie
odeszliście cicho
za ostatnią kataraktę czasu
kto was wspomina z wdzięcznością
w erze szybkich głupiopisów
aroganckich przedmiotów
bez wdzięku
imienia
przeszłości

jeżeli o was mówię
to chciałbym tak mówić
jakbym wieszał *ex voto*
na strzaskanym ołtarzu

Światło mego dzieciństwa
lampo błogosławiona

w sklepach starzyzny
spotykam czasem
twoje zhańbione ciało

a byłeś dawniej
jasną alegorią

duchem uparcie walczącym
z demonami gnozy
cała wydana oczom

jawna
przejrzyście prosta

na dnie zbiornika
nafta – eliksir pralaszów
śliski wąż knota
z płomienistą głową
smukłe panieńskie szkiełko
i srebrna tarcza z blachy
jak Selene w pełni

twoje humory księżniczki
pięknej i okrutnej

histerie primadonny
nie dość oklaskiwanej

oto
pogodna aria
miodowe światło lata
ponad wylotem szkiełka
jasny warkocz pogody

i nagle
ciemne basy
nalot wron i kruków
złorzeczenia i klątwy

proroctwo zagłady
furia kopci

jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności
i bagna melancholii czarne wieże pychy
łuny pożarów tęczę rozpętane morze
mogłaś bez trudu powołać z nicości
krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie
na twoje skinienie zjawiali się posłusznie
szalony książę wyspa i balkon w Weronie

oddany byłem tobie
światlista inicjacja
instrumencie poznania
pod młotami nocy

a moja druga
płaska głowa odbita na suficie
patrzyła pełna grozy
jak z łoży aniołów
na teatr świata
sklębiony
zły
okrutny

myślałem wtedy
że trzeba przed potopem,
ocalić
rzecz
jedną
małą
ciepłą
wierną

tak aby ona trwała dalej
a my w niej jak w muszli

3

Nigdy nie wierzyłem w ducha dziejów
wyдуманego potwora o morderczym spojrzeniu
bestię dialektyczną na smyczy oprawców

ani w was – czterej jeźdźcy apokalipsy
Hunowie postępu cwałujący przez ziemskie i niebieskie stopy
niszcząc po drodze wszystko co godne szacunku dawne
i bezbronne

trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii
monotonną procesję i nierówną walkę
zbirów na czele ogłupiających tłumów
przeciw garstce prawych i rozumnych

zostało mi niewiele
bardzo mało

przedmioty
i współczucie

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody
rzeczy
roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność
pióra
taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości

wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną
stalówką
i ty kałamarzu – tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli
wybacz lampo naftowa – dogasasz we wspomnieniach
jak opuszczony obóz

zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

i że będzie
ciemno²

² Z. Herbert: *Elegia na odejście*. Wrocław 1992, s. 47–53. Wydanie pierwsze krajowe według wydania Instytutu Literackiego (Paryż 1990). Warto dla porównania przeczytać inną, później ogłoszoną „elegię na odejście lampy”, jaką jest wiersz pt. *W świetle lamp filujących* T. Różewicza. Zob. Idem: *zawsze fragment.recycling*. Wrocław 1998, s. 29–30.

Przywołany utwór Zbigniewa Herberta, choć wielokrotnie już komentowany i wyjaśniany, prowokuje do stałego uzupełniania i poszerzania rozpostartego sobą horyzontu znaczenia. Sens tego długiego i złożonego tekstu zdaje się niewyczerpany, niczym wierszowy „kałamarz”, w którym „tyle jeszcze było [...] dobrych myśli”. Wyzwanie jego rozumiejącej lektury tym bardziej jawi się więc jako trudne, a jest jeszcze trudniejsze, gdy zgodzimy się z przekonaniem, że „interpretacja zawsze możliwa jest tylko jako przybliżenie”³.

Najdokładniej bodaj przez „literalny porządek” tekstu Herberta przeprowadził nas Jacek Łukasiewicz. W wierszu, jego zdaniem, „odchodzą w przeszłość przyjazne, pamiętane z dzieciństwa przedmioty”, a mówiący „wspomina swoje doznania zmysłowe: fizyczny kontakt z piórem-obładką, atramentem i lampą”⁴. Przedmioty są rzeczywiste i były bądź „smakowane”, jak pióro, bądź też, jak atrament, stawały się źródłem zabawy. Lampa naftowa z kolei „migotała, filowała, kopciła, jej światło bywało zmienne, a że czytało się przy niej, poznawało fikcyjne światy, więc zachowanie się lampy odbierało się analogicznie do treści czytanych przy jej świetle książek”⁵.

Na znaczeniu tych konkretnych, „rzeczywistych” przedmiotów, skupili uwagę także inni interpretatorzy. W ujęciu Marty Wyki wiersz Herberta „jest jakby poetyckim testamentem utrwalającym przedmioty dzieciństwa poety”, z tym że, jak dodaje badaczka, „raj dzieciństwa zaludniony przedmiotami jest też miejscem ich śmierci”⁶. Wojciech Ligęza pisze o „pożegnaniu przedmiotów”, które odczytuje jako synonim „zamknięcia jakiegoś etapu biografii”, „utrącone przedmioty” stanowią dla niego „znaki najważniej-

³ J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 102.

⁴ J. Łukasiewicz: *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*. W: *Poznanie Herberta*. Cz. 2. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 2000, s. 448–449.

⁵ Ibidem, s. 450–451.

⁶ M. Wyka: *Herbert – poeta metafizyczny*. W: *Poznanie Herberta*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 1998, s. 214.

szych inicjacyjnych doświadczeń”⁷. Julian Kornhauser nazywa interesujący nas wiersz „pięknym wspomnieniem pióra, atramentu i lampy”, widząc w nim „nostalgiczne wspomnienie dzieciństwa”, Herbert, zdaniem krytyka, „mówi w poemacie o swojej niewierności w stosunku do »symbolicznych« przedmiotów dzieciństwa”⁸. Odnotowywany, nie tylko przez Kornhausera, aspekt utworu, czyli problem wierności, jej granic i możliwości trwania w czasie, mocno wyakcentowała w swojej interpretacji Danuta Opacka-Walasek:

W tym wierszu pamięć (i niepamięć) przedmiotów – przyjaciół dzieciństwa oznacza równolegle, metonimicznie, wierność obrazowi siebie z tamtych lat. Przedmioty, łatwe w konkretyzacji, stają się realnymi znakami dawnego myślenia i przeżywania podmiotu. Refleksja nad nimi jest jednocześnie wspomnianiem siebie dawnego, rozmaitych epizodów, układających się w proces dorastania, równoznacznego (niestety!) z odchodzeniem od niewinnych ogrodów dzieciństwa [...] ⁹.

Niewątpliwie, podstawowe odniesienia semantyczne tekstu Herberta każą widzieć w nim przede wszystkim retrospektywną mityzację wywoływanych apostrofą rzeczy. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tak uformowana w wierszu całość znaczeniowa jest tylko pewną funkcją względem całości wyższego rzędu. Dziwne to bowiem i mocno spóźnione pożegnanie dzieciństwa, jak również nazbyt może przesadzona w stosunku do rangi obiektów konstatacja niewierności. Obejmuje przecież przedmioty, „staroświeckie i poniekąd śmieszne narzędzia edukacji”¹⁰, dawno

⁷ W. Ligęza: *Elegie Zbigniewa Herberta*. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski. Kraków 2001, s. 40 i 45.

⁸ J. Kornhauser: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001, s. 118–119.

⁹ D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996, s. 84.

¹⁰ Określenie W. Ligęzy. Por.: Idem: *Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 47.

już pozostawione sobie, od tak dawna nieobecne, że podmiot nawet „nie pamięta dnia ani godziny”, kiedy je opuścił. W dodatku zostały one tak dobrane celowym działaniem twórczym, by w specyficznej przestrzeni lirycznej mogły wspólnie rozwinąć odniesienia przekraczające ich sytuacyjny związek ze „szkolną zgryzotą” i bez troską zabawą. Pióro, inkaust i lampa już na pierwszy rzut oka stanowią oczywiście szereg ekwiwalentny nie tylko ewokujący dawność, ale znaczący, jakże ewidentnie, działanie i domenę poety. Dodajmy od razu, że za sprawą wyboru lampy mowa o działaniu przypisanym do bardzo szczególnego sposobu pojmowania twórczości poetyckiej.

Lampa to, rzecz jasna – jak trafnie zauważa Wojciech Ligęza, czytając wiersz Herberta – „przedmiot wielorako symboliczny [...] staje się źródłem światła duchowego, podstawową pomocą poznawczą, inspiratorką fantazji oraz marzeń”¹¹. Pójście drogą znaczeń przypisywanych lampie jako symbolowi inteligencji i ducha¹² jest, w moim przekonaniu, niezbędne dla rozumienia omawianego utworu. Opis staroświeckiego przedmiotu, mającego przypominać podmiotowi dzieciństwo, jest bowiem równocześnie usytuowaniem całej jego wypowiedzi w kontekście jednej z podstawowych metafor umysłu. Co dla nas niezwykle ważne, oznacza ona w sztuce przejście „od naśladowania do wyrażania”¹³, a zatem porzucenie mimetycznego zwierciadła. Filozoficzną tradycję i rolę owego „przejścia” w romantycznej teorii poznania i w poezji omówił w swojej fundamentalnej pracy Meyer H. Abrams. Tytuł jego książki, opublikowanej w połowie XX wieku, przywołuje, jak sam pisze,

dwie rozpowszechnione i antytetyczne względem siebie metafory umysłu: według jednej koncepcji przedmioty zewnętrzne tylko odbijają się w umyśle – jak w zwierciadle;

¹¹ Ibidem, s. 46.

¹² Zob. np.: J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000, s. 221.

¹³ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Tłum. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 68.

według drugiej natomiast rzuca on – niczym lampa – światło na postrzegane przez siebie przedmioty, tym samym niejako je współtworząc¹⁴.

Abrams ukazuje następnie, jak „rzucająca światło lampa” stała się dla „angielskich platończyków” oraz poetów romantycznych „ulubioną metaforą działania postrzegającego umysłu”¹⁵. Przedstawienie procesu tworzenia przez analogię do lampy wiąże się z „rzutowaniem tego, co wewnętrzne, na elementy zewnętrzne, bądź obustronną między nimi wymianę”¹⁶.

Warto w tym miejscu przypomnieć sobie, jaka jest obecność lampy – i szerzej: stwórczego światła – w poezji Zbigniewa Herberta poza omawianym wierszem. Co ciekawe i, jak sądzę, ważne dla interpretacji *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* motyw ten, w dodatku dość intensywnie, wyznacza porządek dwóch pierwszych tomów, a służy za zwyczaj określaniu sposobów poznawania świata i kreacji poetyckiej. W wierszu *Napis* np. fizycznej kruchości człowieka („usta za małe by wyrzec: świat”) przeciwstawiona została moc poety jako lampy trwalszej od światła gwiazd:

[...]
we mnie jest płomień który myśli
i wiatr na pożar i na żagle

ręce mam niecierpliwe
mogę
głowę przyjaciela
ulepić z powietrza
[...]

gdy wyschnie źródło gwiazd
będziemy świecić nocom
[...]¹⁷

¹⁴ Ibidem, s. 8.

¹⁵ Ibidem, s. 71.

¹⁶ Ibidem, s. 74.

¹⁷ Z. Herbert: *Struna światła*. [1956]. Wrocław 1994, s. 18–19.

Podobna wizja wieńczy *Kłopoty małego stwórcy*:

[...]
nie marzyć ci o takiej chwili
gdy głowa będzie stałą gwiazdą
nie ręką lecz promieni pękiem
pozdrowisz ziemię już wygasłą¹⁸

Równanie poeta – źródło światła zostaje bezpośrednio postawione w *Chciałbym opisać*:

[...]
chciałbym opisać światło
które we mnie się rodzi
[...]¹⁹

W wierszu pt. *Mama rzeczywista* lampa jest synonimem przyjemności tworzenia, tu akurat konfrontowanej z nieprzychylną reakcją czytelnika:

[...]
czyta mój wiersz
i siwą głową mu zaprzecza

ten który upadł z jej kolan
zaciska usta i milczy
więc niewesoła rozmowa
pod lampą źródłem słodyczy
[...]²⁰

W wierszu *Różowe ucho* lampa współtworzy tytułowy obiekt poznania oraz inspiruje do napisania wiersza. „W zwykły świat zwykłych ludzi – jak pisze Danuta Opacka-Walasek – ingerują jakby »magiczne moce«, pozwalające odkryć tajemnicę”²¹:

¹⁸ Ibidem, s. 58.

¹⁹ Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda*. [1957]. Wrocław 1997, s. 14.

²⁰ Z. Herbert: *Struna światła...*, s. 49.

²¹ D. Opacka-Walasek: *Czytając Herberta*. Katowice 2001, s. 122. Zob. także Eadem: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 109–112.

[...]
aż pewnego razu
w zimowy wieczór
usiadła przy mnie
i w świetle lampy
padającym z tyłu
ujrzałem różowe ucho
[...]

dobrze byłoby napisać
wiersz o różowym uchu
[...]²²

Kluczowy w tym przeglądzie cytatów wydaje się jednak wiersz *Struna* z debiutanckiego tomu *Struna światła*. Jego podmiot, podejmując próbę zmysłowego doświadczenia natury, a odkrywając „bliznę” – Historię, oraz wsłuchując się w biblijną repetycję, przypominającą o istnieniu prawdziwego, boskiego światła²³ („wielka jest przepaść między nami a światłem”), wydaje, także sobie samemu, znamieny rozkaz:

[...]
zostaw tedy lampę
instrument i książkę
[...]²⁴

Oto zatem geneza zdrady, o której mowa w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. „Wielka i trudna do wybaczenia niewierność” nie jest dziełem przypadku, zapomnienia, mimowolnego wejścia w dojrzałość człowieka, a więc zdarzeniem powszechnym, w którym wszyscy, chcąc nie chcąc,

²² Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda...*, s. 68.

²³ Przegląd podstawowych tekstów i cytacji biblijnych, w których przejawia się motyw Boga, który jest światłością, daje D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 92–104. W kontekście lektury Herberta trzeba wskazać także na obecny u niego wątek apolliński, nierozzerwalnie spajający, poprzez postać tego właśnie boga, poezję i światło.

²⁴ Z. Herbert: *Struna światła...*, s. 39.

uczestniczymy. Wiersz Herberta, owszem, stanowi wypowiedź wszystkich, ale tylko w postaci krótkiej końcowej dygresji w liczbie mnogiej, jako swoisty naddatek. Zdrada, o której mówi, była efektem świadomego wyboru poety, odejściem od postawy „małego stwórcy”, porzuceniem krainy „zwanej wyobraźnią”, która rodzi się dzięki lampie i jej magicznej mocy, jak widzimy to zresztą w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*:

[...]

jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności
i bagna melancholii czarne wieże pychy
łuny pożarów tęczę rozpętane morze
mogłaś bez trudu powołać z nicości
krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie
na twoje skinienie zjawiali się posłusznie
szalony książę wyspa i balkon w Weronie

[...]

Tworzenie z udziałem lampy przypomina tworzenie właściwe Bogu, powołującego coś do istnienia z nicości. Taka paralela odsyła nas do teorii utworu poetyckiego jako heterokosmosu²⁵, czyli odrębnego świata powstałego w akcie kreacji – „drugim akcie stworzenia”, co zostało przez Herberta ironicznie stematyzowane w *Studium przedmiotu*:

[...]

możemy na tym poprzestać
i tak już stworzyłeś świat
[...]²⁶

²⁵ Zob. na ten temat: M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 298–312.

²⁶ Z. Herbert: *Studium przedmiotu*. [1961]. Wrocław 1995, s. 56. Zob. interpretację tego wiersza w: J.M. Rymkiewicz: *Studium przedmiotu. W: Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 483–543. Rymkiewicz odczytuje w wierszu zapis „poetyki normatywnej” Herberta, w ujęciu której w „modelu idealnym” dzieła nie ma miejsca ani na „elementy imitujące to, co widzialne”, ani na posługi-

W interpretacji zacytowanego wiersza Jarosław Marek Rymkiewicz zwraca uwagę, że odrzucając „możliwości wier- nego poznania i opisanie świata danego zmysłem”, Herbert „model artysty podobnego Bogu, bo powtarzającego i utrwa- lającego dzieło boże, przemienił [...] i zastąpił modelem ar- tysty-Boga jedynego, bo stwarzającego po raz pierwszy i *ex nihilo*”²⁷. Owo *ex nihilo* w tym wypadku oznacza oczy- wiście: „z wyobraźni”. Jak pisze Meyer H. Abrams:

[...] analogia między Bogiem a poetą, i między stosunkiem Boga do świata a stosunkiem poety do jego dzieła, przyczy- niła się do powstania najwcześniejszych postaci tak obec- nie rozpowszechnionej doktryny, iż utwór jest zawoalowa- nym objawianiem autorskiego „ja”; jego twórca, „widzial- nie niewidzialny”, zarazem wyraża w nim i zataja siebie²⁸.

W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* możemy za- obserwować, jak dzięki lampie *alter ego* artysty, wyrażo- nego i zatajonego zarazem, przenosi się do lepszego świa- ta, ponad rzeczywistość:

[...]

a moja druga
płaska głowa odbita na suficie
patrzyła pełna grozy
jak z łoży aniołów
na teatr świata
skłębiony
zły
okrutny

[...]

wanie się „swobodnie wykreowanymi znakami”. Zalecenie dla twórcy jest następujące: „niech stwarza – radzi poetyka Herberta – *ex nihilo* [...] jak Bóg, który *ex nihilo* wykreował świat”.

²⁷ J.M. Rymkiewicz: *Studium...*, s. 507. Rymkiewicz omawia przy okazji ewolucję modelu „artysty-kreatora podobnego Bogu” w kulturze europejskiej.

²⁸ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 299.

Koncepcja poety porównywalnego z Bogiem zrodziła się m.in. z potrzeby wytłumaczenia i umotywowania „twórczej wyobraźni”, fantastyki poetyckiej, tj. całej tzw. inwencji nierealistycznej. Co ciekawe, w romantycznej teorii poezji, o czym pisze Abrams w *Zwierciadle i lampie*, to „Szekspir pozostawał koronnym przykładem poety jako boskiej mocy”²⁹, „do powstania kultu Szekspira, jego »idolatrii« w niemal dosłownym znaczeniu tego słowa, najbardziej przyczyniło się pełne czci uwielbienie dla człowieka, który współzawodniczył z Bogiem”³⁰. Nie przypadkiem też w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* Herberta lampa została porównana do „wielkiego dramaturga”, by wykreować następnie sceny, które każą interpretatorom tego fragmentu wiersza widzieć w nich aluzje do *Hamleta*, *Burzy* czy *Romea i Julii*.

Ujawniona w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* fascynacja „twórczą wyobraźnią” kontrastuje, jakże mocno, z programem poetyckim wypracowanym przez Herberta już w dwu pierwszych tomach. Sformułowany w *Strunie* nakaz „zostaw tedy lampę”, nabrał ostrości w *Kołatce*:

[...]
moja wyobraźnia
to kawałek deski
a za cały instrument
mam drewniany patyk
[...]³¹

Oczywiście odległość pomiędzy „drewnianym patykiem” a lirą Orfeusza jest zbyt wielka, by nie wietrzyć w słowach wiersza jakiegoś ironicznego podstępu, dystansu. Niemniej jednak, nie tylko przecież przywołana deklaracja, ale i reszta dokonań poety pozwoliła krytykom postrzegać całość jego dzieła przez pryzmat „suchego poematu moralisty”, przeciwstawionego emanacjom wyobraźni o proveniencji roman-

²⁹ Ibidem, s. 308.

³⁰ Ibidem, s. 303.

³¹ Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda...*, s. 32.

tycznej³². Jeszcze w słowach otwierających np. jedną z części przywoływanego już wcześniej *Studium przedmiotu* („słuchaj rad / wewnętrznego oka”) interpretator mógł dostrzec „niemal przecież dosłowne – ponowienie reguły sformułowanej przez normatywną estetykę romantyzmu”³³. Ale już np. wiersze z tomu *Raport z obłąkanego miasta*, a zwłaszcza utwór pt. *Pan Cogito i wyobraźnia*, mogą być potraktowane jako zwieńczenie skrajnie odmiennej linii programowej. Mowa w nim o braku zaufania do „sztuczek wyobraźni”, uwielbieniu tautologii i „linii prostej”. Pan Cogito odżegnuje się od „sztucznych ogni poezji”. Wiersz, odczytywany w kategoriach samorozpoznania przez autora własnej zasady poetyckiej, znosić ma granicę między tym, co etyczne, a tym, co estetyczne³⁴. Jego zakończenie natomiast, w którym słyszymy, że Pan Cogito „chciałby pozostać wierny niepewnej jasności”, stało się wręcz „etyczną wizytówką poezji Herberta”³⁵.

Czytając wiersze takie, jak: *Struna*, *Kołatka* czy *Pan Cogito i wyobraźnia*, trudno oprzeć się wrażeniu, że mówiący

³² Analizę modelu wyobraźni poetyckiej Herberta przeprowadziła A. Stankowska: *Wyobraźnia Pana Cogito*. W: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt. Poznań 1995, s. 119–133. Na temat funkcji wyobraźni w poezji Herberta czytamy tam m.in. zdania, z którymi trudno się nie zgodzić: „Tak usytuowana wyobraźnia pełni zarówno – wypływającą z epistemologii – funkcję mimetyczną (surfikacyjną) wobec świata empirycznego, jak i kreacyjną w planie transcendentnym. Postulat działalności wyobraźniowej okazuje się tym samym podstawową, stałą właściwością filozofii poety” (ibidem, s. 132). Szkoda tylko, że otwierający artykuł cytat ze *Struny* został przeinaczony i zamiast, obecnej w wierszu, finalnej „przepaści między nami a światłem” pojawia się „przepaść między nami a światem”, z czego autorka zdaje się wyciągać w dodatku konsekwencje interpretacyjne, pisząc o zadaniu „zasypywania przepaści pomiędzy światem a poznającym podmiotem”. (ibidem, s. 119).

³³ J.M. Rymkiewicz: *Studium...*, s. 515. Autor interpretacji odnosi słowa Herberta do koncepcji „oka wewnętrznego” w XIX-wiecznym malarstwie i do deklaracji programowych C.D. Friedricha.

³⁴ Zob. M. Stala: *Chwile pewności*. Kraków 1991, s. 167.

³⁵ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 257.

w nich poeta próbuje wpasować się w sztywny gorset powinności, żeby ironicznie wręcz nie porównać tego wpasowywania się ze słynnym wyznaniem Majakowskiego o „przydeptywaniu gardła własnej pieśni”. Tym bardziej, że w innych wierszach Herberta odnajdziemy przecież skrajnie odmienne waloryzacje pojęć mających rzekomo świadczyć o słuszności etycznych wyborów. I to na kartach tych samych tomów. W zbiorze *Hermes, pies i gwiazda* „suchemu poematowi moralisty” szczycącemu się prostotą narzędzia poetyckiego, które odpowiada tylko „tak – tak / nie – nie” przeciwstawiają się socrealistyczni „wynalazcy prostych symbolów” z *Trzech studiów na temat realizmu*, „którzy znają tylko dwa kolory / kolor tak i kolor nie”³⁶. W *Raporcie z oblężonego miasta* tautologie i „tłumaczenie *idem per idem*” mają w wierszu *Pan Cogito i wyobrażenia* być bronią przeciwko zakłamaniu, by już w *Potędze smaku* należeć do „dialektyki oprawców”, jako wyznaczniki „parcianej retoryki”: „łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy”. Czy to niekonsekwencja czy raczej świadome budowanie podobieństw, swoista autodyskredytacja, z artystycznego punktu widzenia własnych, trudnych wyborów programowych? Do odpowiedzi na tak postawione pytanie przybliży nas z pewnością *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*.

³⁶ E. Balcerzan wyjaśnia tę sprzeczność następująco: „Sprzeczność pozorna: werbalna. Moraliści z *Trzech studiów*... nie poprzestają na słowach. Ich «tak» i «nie» to slogany narzucone krzykiem i potwierdzone oszustwem. Także prostota ich symboliki, «otwartych dłoni i zaciśniętych pięści», «uśmiechów i szczerzenia zębów» jest – jak w *Pieśni o bębnie* – rytmem prostych, manipulowanych emocji zbiorowych, a nie subtelnym głosem najprostszego wzruszenia poety”. Zob. I d e m: *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert). W: I d e m: *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. 2: Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 244. W tym miejscu można jednak za sprawą wywołanego cytatu pociągnąć dalej Herbertowskie „niekonsekwencje” i użyciu symboliki „otwartych dłoni i zaciśniętych pięści” w sensie wskazanym przez Balcerzana przeciwstawić inne wartościowanie tej samej symboliki w *Prośbie* z tego samego tomu: „niech kiedy trzeba będzie pięścią / to co marzyło tak o szczęściu” i dalej „otwartych dłoni wielka sprawa [...] / ostatnie ziarno ocalenia”.

Powrócić musi pytanie o przesłanie *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, o znaczenie „pamięci (i niepamięci) przedmiotów – przyjaciół dzieciństwa”, o to, co było ową zapłatą za zdradę, która pojawia się w końcowym wyznaniu podmiotu, wreszcie o sens zbudowanego w wierszu katalogu pożegnań. Ten ostatni ma oczywiście, w powiązaniu z rozlewnością mowy, stanowić o tonie elegijnym wiersza. Elegijność bowiem, jak przypomina Jean-Michel Maulpoix, „zmierza do kolekcji”, z tym że „poetyka pamiętki”, współtworzącej kolekcję, odgrywa w niej rolę rozstrzygającą w procesie interioryzacji: „całość wewnętrzna pojawia się, by zastąpić całość zewnętrzną utraconą”³⁷. Żywioł epicki zostaje w ten sposób wyparty przez żywioł liryczny, o czym przesądza właśnie ostateczna introspektywność elegii³⁸. Przypomina to procesy rozgrywające się w świadomości typowego kolekcjonera oglądającego realnie zebrane przedmioty:

Myśl wybiega w przeszłość, sięga dalej, poza przedmiot, próbując uchwycić go w świetle ożywionego czasu przeszłego, wnikać w jego dzieje, związki i relacje, wszystko to co go współtworzyło i kształtowało, aż w końcu pozostawiło na nim swoje ślady. To myślenie fragmentami, przebłyskami tego, co osadza się na dnie pamięci³⁹.

Rzeczy zebrane w wierszu przez Herberta: pióro, kałamarz i lampa, ożywiają czas przeszły, lata doświadczeń ucznia i marzyciela. Jak w typowej kolekcji świadczą zatem o czasie utraconym. W tym, właściwym dla języka gatunku, odzyskiwaniu wyczerpuje się sens elegii jako pożegnania dzieciństwa. To bowiem, co swoim istnieniem przypominać ma przeszłość, nawet fragmentarycznie, także zostało utracone i pozostaje już tylko zbiorem mentalnym. Otwiera się więc

³⁷ J.-M. Maulpoix: *De l'ode et de l'élégie*. In: Idem: *Du lyrisme*. Paris 2000, s. 190 i 192. O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty obcojęzyczne w moim przekładzie.

³⁸ Zob. ibidem, s. 193–194.

³⁹ B. Frydryczak: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002, s. 163.

przestrzeń dla jednego z typowych w dykcji elegijnej *topoi*, formuły-klucza *ubi sunt*⁴⁰: „kiedy was opuściłem”, „kto was dzisiaj pamięta”, „odeszliście cicho”, „a byłeś dawniej”, „zostało mi niewiele”, „dogasasz we wspomnieniach”, „odchodzicie na zawsze”. Z jednej strony mamy zatem do czynienia z przedmiotową kolekcją, która się nie zachowała i ewokacją żalu po stracie „ogrodów dzieciństwa”. Z drugiej strony jednak odtworzona, odzyskana została dla wiersza kolekcja symboliczna, stanowiąca o warsztacie pisarza, przenosząca nas na poziom odczytań metaliterackich sensów wiersza. Żal staje się w takim ujęciu traktatem poetyckim.

Krytycy pozostają w zasadzie zgodni co do tego, że ostatnie trzy tomy Zbigniewa Herberta należy czytać w konwencji „rachunku elegijnego”, wręcz jako świadomie skonstruowany „tryptyk elegijny”, wyróżniający się, w przekonaniu Anny Legeżyńskiej, szczególnym „splotem elegijno-ironicznym”⁴¹. Nikt też jednak zdaje się nie mieć wątpliwości, że elegijność – jak pisze np. Małgorzata Mikołajczak – to dla Herberta „obok ironii – najważniejsza, a chronologicznie z pewnością pierwsza tonacja liryczna”⁴². „Elegie na odejście – jak zauważył Wojciech Ligęza – układa w tomie *Struna światła* efektownie debiutujący poeta, elegie na odejście w swych ostatnich zbiorach wierszy ogłasza twórca dojrzały i uznany”⁴³. Ligęza pisze dalej o stałym powracaniu w liryce Herberta w różnych postaciach „pamięci gatunku elegijnego”. Trudno oczywiście pominąć w tym miejscu dobrze odnotowaną w krytyce literackiej obecność innych elegijnych dokonań poezji polskiej w ostatniej dekadzie XX wieku, czy nawet w całej jego drugiej połowie⁴⁴.

⁴⁰ O jego pochodzeniu i funkcjach w elegii zob. J.-M. Maulpoix: *De l'ode...*, s. 190–191.

⁴¹ Zob. np. A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 101–128.

⁴² M. Mikołajczak: „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*. Zielona Góra 2004, s. 72.

⁴³ W. Ligęza: *Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 27.

⁴⁴ Mam na myśli np. książkę A. Legeżyńskiej: *Gest pożegnania...*, warto wymienić jeszcze w tym kontekście książkę K. Kłosińskiego:

Rozległą mapę tych dokonań wydają się dobrze wyznaczać bieguny elegijności, między które Ligęza wpisał twórczość Zbigniewa Herberta: „prywatne *martyrologium*” upamiętniające zmarłych oraz „kształcenie filozoficznego dystansu wobec przemijania istniejących rzeczy”⁴⁵.

Elegia na odejście pióra atramentu lampy, mająca wyznaczać, jak łatwo się domyślamy, biegun drugi, zmusiła nas jednak do wskazania nowego punktu orientacyjnego. Symboliczny wymiar przywołanych w wierszu przedmiotów z dominującą pozycją lampy, tradycyjnego źródła twórczej wyobraźni, wskazującej na określony model dzieła (jako heterokosmosu wiernego wobec samego siebie a nie wobec natury⁴⁶) i koncepcję poety jako „drugiego Stwórcy”, jak również autocytaty i dialog tekstowy prowadzony w obrębie własnych dokonań, wskazują na właściwy przedmiot elegijnej troski: poezję.

Takie odczytanie ma oczywiście swoje uzasadnienie w szerokim kontekście światowej poezji XX wieku, chociażby w zadeklarowanej bliskości Herberta wobec najwybitniejszego bodaj poety elegijnego współczesności, jakim był Rilke. Można także wspomniany kontekst uzupełnić o rozważania na temat współczesnej poezji francuskiej, która wedle jej znawcy, „namiętnie elegijna”, jest „elegią samej poezji, grobowcem poety”⁴⁷. Za autotematyzm wiersza Herberta z pew-

Poezja żalu. Katowice 2001. Krótkie podsumowanie interesującej nas tendencji lirycznej pojawia się także w cytowanym już wielokrotnie artykule W. Ligęzy (*Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 40–41), który wymieniając dokonania różnych poetów, pisze, że w omawianym okresie: „przeważa rodzaj elegii medytacyjno-filozoficznej oraz zbliżonej do trenu – elegii funeralnej. Osobne miejsce zajmuje liryka «waletowa», pożegnalna: w kształcie «oświeconego» i europejskiego diariusza z podróży [...] lub posępnych, pełnych historiozoficznego pesymizmu strof wygnańca w kraje północne [...]”. Odsyłam także do jednego z rozdziałów niniejszej książki pt. *Konfesje elegijne*.

⁴⁵ W. Ligęza: *Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 33–34.

⁴⁶ Zob. M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 299.

⁴⁷ J.-M. Maulpoix: *Le deuil du lyrisme. Remarques sur l'élégie contemporaine*. In: Idem: *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*. Paris 1998, s. 147.

nością odpowiada po części epoka, w której przyszło tworzyć jego autorowi, wyznaczająca takie a nie inne funkcje dominujące swojemu „gatunkowi koronnemu”. „Elegia poezji”, jaką pisze Herbert, daje się jednak wytłumaczyć o wiele precyzyjniej w dużo mniejszej skali: w ramach metaliterackiego wątku jego twórczości. Danuta Opacka-Walasek, odczytując *Elegię na odejście pióra atramentu lampy* w niewątpliwie zasadnym powiązaniu z wierszem *Do Ryszarda Krynickiego – list*, określiła istotę wierności, o jakiej ona traktuje:

To także problem wierności: przynależnemu sztuce (poezji) prawu do czystego piękna, które w najlepszej wierze bywa usuwane na plan dalszy, ustępując miejsca wartościom, objawiającym się jako pryncypialne, usprawiedliwiające swoją rangą oddanie sztuki w ich służbę [...]”⁴⁸.

A zatem to, o czym jest mowa w klamrze spinającej przestrzeń liryczną utworu Herberta („trudna do wybaczenia jest moja niewierność” – „zapłaciłem za zdradę”), można nazwać zdradą „niewinnego piękna, tego przynależącego do sztuki i tego, który jest znakiem młodości i życia”⁴⁹. Opisany w *Strunie* wybór-imperatyw, by odrzucić „instrument”, „książkę” i „lampę”, którego skutki podsumowywał *Do Ryszarda Krynickiego – list* („tak mało radości – córki bogów w naszych wierszach”), został ostatecznie rozliczony w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. Jej zakończenie „będzie ciemno”, wbrew mylącej perspektywie czasu przyszłego opowiada zatem o tym, co już się zdarzyło, o czasie „pomiędzy” odrzuceniem (opuszczeniem) lampy a skierowaną do niej elegijną prośbą o wybaczenie. Trudno w tym miejscu nie przywołać fragmentu jeszcze jednego, niecytowanego tu dotąd, wiersza z debiutanckiej *Struny światła*:

⁴⁸ D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 86–87.

⁴⁹ Ibidem, s. 87.

Słowa te, skierowane zgodnie z tytułem *Do Marka Aurelego*, a odczytywane w ślad za dedykacją – jako zwrot do Profesora Henryka Elzenberga, dziś ujawniają swój walor autokomunikacyjny. Wiersz formułuje wytyczne dla programu poetyckiego, budowanego na tożsamości „liry” i „pięciu zmysłów” oraz prawie do wzruszenia⁵¹. Bezwzględnie i okrutnie przepowiada nadciągającą miarowym, pełnym grozy rytmem, przyszłość. Jednocześnie kołysankowo i elegijnie żegna prawo do kontemplacji czystego piękna i bezinteresownej radości pogłębiania wiedzy. Czytając wiersz *Do Marka Aurelego*, wiemy, że „będzie ciemno”, choć zwrot ten pojawi się dopiero w zakończeniu *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*.

Pożegnanie w niej dzieciństwa może okazać się, w takim szerokim planie odbioru twórczości Zbigniewa Herberta, raczej ostatecznym rozstaniem z *Potworem Pana Cogito*. W ujęciu Anny Legeżyńskiej, poeta ujawnia w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* „sceptycyzm, czyli racjonalny i krytyczny rachunek życia”, który „każe mu pożegnać się z historią, absorbującą dotąd (nadmiernie?) poetycką wyobraźnię”⁵². Finalna „ciemność” wyrażać ma więc, prawdopodobnie, minione i raz już nieprzychylnie skonstatowane w *Liście do Ryszarda Krynickiego*, zwycięstwo historii nad wyobraźnią poetycką. Puenta wiersza nie jest nihilistyczną zapowiedzią czy złą wróżbą, ale elementem spowiedzi-rachunku sumienia, zbiegającą się w jednym punkcie-słowie sumą doświadczeń. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* jest tęsknotą do źródeł kreacyjnych mocy artysty i rozpamiętywaniem utraconej „krajiny wyobraźni”. Ta natomiast jest, w moim przekonaniu, tożsama z „niepew-

⁵⁰ Z. Herbert: *Struna światła...*, s. 30.

⁵¹ „Wartość wzruszenia” w poezji Herberta, także na przykładzie wiersza *Do Marka Aurelego* omawia D. Opacka-Walasek: „...pozostać wier-
nym niepewnej jasności”..., s. 100–106.

⁵² A. Legeżyńska: *Gest pożegnania...*, s. 110.

ną jasnością”, której chciał pozostać wierny Pan Cogito. Wiersz, który czytamy, jest przypominaniem sobie przez podmiot-poetę tej właśnie „jasności”. Ciągłe „niepewnej”, znikającej, dlatego opiewanej elegijnie, albowiem elegia jest „mową niepewności”, przylegającą do niepewnego⁵³.

Pozostaje pytanie, czy metapoetycka refleksja zawarta, tak w *Liście do Ryszarda Krynickiego* jak i w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, jawnie przecież prowadzona w formie autokomentarza, odpowiada faktycznemu obrazowi dorobku Zbigniewa Herberta. Czy wyznanie podmiotu *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* „trwoniłem lata by poznać prostackie tryby historii” może w ogóle narzucać kierunek interpretacji tego dorobku? Z pomocną podpowiedzią przychodzi poświęcona poecie rozprawa Edwarda Balcerzana, który wiele lat przed powstaniem omawianego tu wiersza proponował, w tej samej zresztą sprawie, jaka i nas interesuje, czyli „w sprawie wyobraźni”, by „wziąć w obronę Herberta przed Herbertem”. Jeżeli uznamy, za Balcerzanem, że w dokonaniach poety „wyobraźnia podejmuje grę konkurencyjną ze zdroworozsądkowym, niewolniczo uzależnionym od empirii obrazem rzeczywistości, że powołuje do życia pejzaże nowe, krainy rządzące się osobliwymi prawami – narzuconymi im przez twórcę”⁵⁴, to staje się jasne, że nawet wtedy, gdy Herbert chce być poetą zwierciadła, pozostaje poetą lampy, i że nigdy tak naprawdę jej nie zdradził. Możemy również przywołać dla wyjaśnienia sytuacji podmiotu twórczego w poezji Zbigniewa Herberta rozważania Jonathana Cullera dekonstruującego ustanowioną przez Abramsa opozycję zwierciadła i lampy:

Niewątpliwie jest różnica pomiędzy poetą jako lampą, który rzutuje, dzięki łasce Bożej, światło takie jak sam Bóg,

⁵³ Określenie za: J.-M. Maulpoix: *Le deuil du lyrisme...*, s. 150. Na rolę „niepewności” w systemie poetyckim Herberta zwrócił także uwagę J. Kornhauser w reinterpretacji jego tomu debiutanckiego. Zob. Idem: *Struna światła – między ocaleniem a niepokojem*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 20–27.

⁵⁴ E. Balcerzan: *Poeta wśród ideologii...*, s. 254.

a poetą jak zwierciadło, odbijającym światło dane przez Boga: ale obydwaj dają nam system oparty na widzialności, obecności i reprezentacji, gdzie umysł lub autor rzuca światło na to, co dostrzega i przedstawia⁵⁵.

Zwierciadło i lampa należą zatem do tego samego porządku odzwierciedlenia i reprezentacji, i być może, jak zauważa Culler, „lampy są tylko inną wersją zwierciadła”⁵⁶. „Jedną z dróg unieważnienia różnicy pomiędzy zwierciadłem i lampą”, uzupełnia Seamus Perry, „może być stwierdzenie, że lampa jest rzeczywiście pewnego rodzaju zwierciadłem”. Jest nim w takim sensie, wyjaśnia Perry, gdy uznamy, że np. sztuka romantyczna przedstawiająca „życie wewnętrzne”, zachowuje funkcję mimetyczną⁵⁷. Dualizm zwierciadła i lampy przypomina oczywiście o parze pojęć „klasyczne” – „romantyczne”, zwracając wszakże przy tym uwagę na to, co dla obszarów wyznaczanych przez te pojęcia wspólne⁵⁸. Stąd też chyba tak liczne, a opisane przez Stanisława Barańczaka, nieporozumienia narosłe wokół etykietowania wedle wspomnianej antynomii (klasyk – romantyk) twórczości Zbigniewa Herberta⁵⁹. Oczywiście różnice intencji określanej bądź metaforą lampy, bądź zwier-

⁵⁵ J. Culler: *The Mirror Stage*. In: Idem: *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. London–New York 2001, s. 181–182.

⁵⁶ Ibidem, s. 180.

⁵⁷ S. Perry: *The Mirror and the Lamp*. „Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism” 2004, Vol. 54, No. 3, s. 280. W artykule napisanym w pięćdziesiątą rocznicę ukazania się fundamentalnej pracy Abramsa Seamus Perry zwraca uwagę na to, że: „najważniejszą antytezą, wyłaniającą się ze *Zwierciadła i lampy* [...], nie jest bynajmniej rzeczywiście ta pomiędzy mimesis i samowyprażaniem się, ale ogólniejszy dualizm, w ramach którego zwierciadło i lampa okazują się być po tej samej stronie”. Przy całym zróżnicowaniu kierunków i ambicji pozostają one metaforami dla sztuki, która „przychodzi rozpoznawalnie z *ludzkiego świata* i do niego przemawia. Rzeczywistą alternatywą dla każdej z nich jest teoria sztuki, która porzuca ludzkie i ziemskie całkowicie” (ibidem, s. 275–276).

⁵⁸ Zob. na ten temat S. Perry: *The Mirror...*, s. 278.

⁵⁹ Myślę oczywiście o polemicznych w tym zakresie partiach jego *Uciekiniera z Utopii*. Londyn 1984.

ciadła pozostają różnicami w obrębie tego samego kulturowego systemu przedstawienia rzeczywistości. I dlatego też w poezji Herberta toczyć się może nieustanna i świadoma, jak ujął rzecz Edward Balcerzan, „gra konkurencyjna” między zdroworozsądkowym obrazem rzeczywistości a osobliwym światem wyobraźni. Najlepiej skomentował zresztą tę wewnątrzsystemową rywalizację sam poeta, który w tomie *Rovigo*, wydanym wkrótce po *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, w utworze pt. *Zwierciadło wędruje po gościńcu*, jak zwykle nie bez ironii zapisał:

Mówią –
że sztuka jest zwierciadłem
które przechadza się po gościńcu

odbija wiernie realność
to niesamowite dwunożne lustro

[...]

czasem sztuka odbija miraż
zorzę polarną
ekstazy nawiedzonych
uczty bogów
otchłanie
[...]⁶⁰

⁶⁰ Z. Herbert: *Rovigo*. Wrocław 1992, s. 41. Motyw lustra w poezji Herberta, ograniczony wszakże do jednego tomu, śledzi O. Wójcik: *Motywy lustra w poezji Herberta (na podstawie tomu „Hermes, pies i gwiazda”)*. W: *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*. Red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski. Warszawa 2002, s. 53–59.

grudzień 2004

Treny

Czy dziś treny są jeszcze możliwe? Pytanie, które tu stawiam, powinno prowokować, w moim przekonaniu, do rozważenia sensu co najmniej dwóch pytań kolejnych: dlaczego nadal warto pytać o gatunek?; dlaczego wyrażone wątpliwości dotyczą akurat „trenów”?

Dlaczego zatem powinien zainteresować nas gatunek, skoro, jak zauważa Tzvetan Todorov:

Zajmowanie się dziś gatunkami literackimi może się wydać stratą czasu lub wręcz anachronizmem. Powszechnie wiadomo, że za dobrych klasycznych czasów istniały ballady, ody, sonety, tragedie i komedie, ale dziś?¹

„Dziś – dopowiada Janina Abramowska – coraz częściej odmawiamy gatunkom »istnienia«², a „literatura wysoka zmierza coraz silniej w kierunku bezgatunkowości”³. „W takiej perspektywie – to już konstatacja Teresy Kostkiewiczowej – pojęcie gatunku staje się jedynie zbędnym ornamentem, lub łaskawą koncesją na rzecz tradycyjnych przyzwyczaję”⁴.

¹ T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. [1978]. Tłum. A. Labuda. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Seria 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 206.

² J. Abramowska: *Gatunek i temat*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 62.

³ Ibidem.

⁴ T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 5.

Perspektywę, o której mówi Kostkiewiczowa, zdaje się wyznaczać oczywiście m.in. odnotowany przez Maurica Blanchota poromantyczny „rozpad gatunków”, wskazywana przezeń „utrata rzeczywistego znaczenia” form i rodzajów literackich, zastępowana samym tylko „trudem literatury, która usiłuje potwierdzić się w swej istocie, niszcząc wszelkie rozróżnienia i ograniczenia”⁵.

Zmierzch genologii miałyby zatem stanowić konsekwencję, z jednej strony – nieuchwytnych gatunkowo dążeń samych twórców literatury do jakiejś „formy bardziej pojęmnej”, z drugiej strony – miałyby być ów „zmierzch” wyznaczany już czysto literaturoznawczym gestem skupienia na pojedynczym tekście. Rywalką genologii byłaby zatem w tej perspektywie „sztuka interpretacji” wypierająca to, co „konwencjonalne”, by zrobić miejsce dla „niepowtarzalnego”.

Rozpatrując gatunek jako „model sytuacji komunikacyjnej”⁶, trudno dziś, rzecz jasna, nie zauważyć faktycznego niepodporządkowania się dzieł zasadzie porozumienia pisarza z czytelnikiem, opartej na „umowie gatunkowej”. Zaskoczenie, niepewność i gra wyznaczają relację z utworem literackim w miejsce coraz bardziej archaicznego, nawet wśród dokonań literatury popularnej, poszanowania zasad jakiegoś „paktu” czy „kontraktu czytelniczego”, żeby posłużyć się terminologią Lejeune’a⁷, w ramach którego „obie strony nawiązujące kontakt są w pełni świadome warunków, w których on zachodzi”⁸. Nie musi się to jednak wiązać z koniecznością odejścia od uznania teorii komunikacji za jed-

⁵ M. Blanchot: *Le livre à venir*. Paris 1959, s. 229. Cyt. według T. Todorov: *O pochodzeniu...*, s. 207.

⁶ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928*. W: *Problemy literatury polskiej 1890–1939*. Red. H. Kirchner, M. Prąglowska, Z. Żabicki. Seria II. Wrocław 1974, s. 153–156.

⁷ Ph. Lejeune: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Barczońska. Kraków 2001.

⁸ T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji...*, s. 26.

ną z podstaw teorii gatunku, ze szczególnym uwzględnieniem w niej roli odbiorcy⁹.

Proces uwalniania się literatury z okowów konwencji, jakkolwiek stanowiący jawne naruszenie prawa, tu: „prawa gatunku”, nie oznacza jeszcze bynajmniej całkowitej likwidacji tego prawa, które istnieje nadal w świadomości czytelników. I na tle tej świadomości właśnie, historycznie, geograficznie i środowiskowo rzecz jasna zmiennej, na tle tej świadomości, wyposażonej w trakcie obcowania z kulturą we wrażliwość genologiczną, dokonuje się nieuchronnie gatunkowa identyfikacja danego przekazu. Osadzenie tzw. struktur generycznych w „kompetencji komunikacyjnej”, jak nazywa omawianą sytuację w swojej *Teorii gatunków* Klaus W. Hempfer¹⁰, stanowi bowiem warunek rozumienia wszelkich, także literackich powiadomień.

Proces odbioru dzieła literackiego jest zatem, trochę z konieczności, biorąc pod uwagę postawę współczesnych autorów, równoznaczny z wykonaniem „czynności genologicznych” nadających dziełu określony sens. Dochodzi zatem w tym względzie do odwrócenia ról w sytuacji komunikacyjnej, jaką inicjuje pojawienie się utworu literackiego. Odbiorca przejmuje na swój sposób genologiczną aktywność pisarza. Ten ostatni, w akcie twórczym bądź to prowadzi „przewrotną grę, w której znane – również gatunkowe – konwencje stanowią tylko »materiał do przeróbki«”¹¹, bądź w ogóle uwalnia się we własnym przekonaniu od uwikłania utworu w jakikolwiek wzorzec formotwórczy. Można te działania przedstawić zgodnie z nadal obowiązującą klasyfikacją Edwarda Balcerzana¹², w której postawy twórcze aktualizują się w ramach trzech głównych „wariantów typologicznych”:

⁹ Na temat traktowania gatunków jako „norm komunikacyjnych” pisze K.W. Hempfer: *Teoria gatunków*. [1973]. Tłum. M. Łukasiewicz. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”...*, s. 248–249.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Abramowska: *Gatunek i temat...*, s. 62.

¹² E. Balcerzan: *Systemy i przemiany...*, s. 137–189.

1. Wariant klasycystyczny, gdzie dochodzi do „spotkania modeli jeszcze zróżnicowanych”, swoistego „krzyżowania się modeli sytuacji komunikacyjnych”.

2. Wariant postromantyczny, w ramach którego formą istnienia genologii jest „burzenie klasycznych form gatunkowych”, „zaprzeczenie starej gramatyki genologicznej”, wpisywanie w tekst bezpośrednio bądź pośrednio „znaku negacji” wobec formy klasycznej, z czego powstaje: „niesielanka”, „niesonet”, „niedytyramb”, „nieoda”, „niemodlitwa” itp.

3. Wariant awangardowy, gdzie obowiązuje kult tego, co „autentycznie nowatorskie”, „nie do powielenia”, zrodzone „poza systemem gatunków”, każdy nowy wiersz ma być „projekcją nowego modelu komunikacyjnego”.

W przypadku wszystkich tych wariantów aspekt genologiczny, określający dane „modele pisania”, nabiera szczególnej ważności (warunku rozumienia) w perspektywie „horyzontu oczekiwań”. To, co autor rozrywa, kwestionuje, miesza i od czego się wreszcie uwalnia, czytelnik scala, odnosi do wzorca, porządkuje i wreszcie oznacza, w obrębie swojego własnego pola odniesień. Wypada zgodzić się ze stanowiskiem, jakie przedstawił Wolf-Dieter Stempel, wedle którego: „widziana dzisiaj recepcja tekstu literackiego [...] jest w swej istocie procesem genologicznym”¹³. Recepcja literacka jest „doświadczeniem semiotycznego wytwarzania nowej konfiguracji genologicznej”¹⁴.

Pytać zatem o gatunek literacki nie tylko warto, ale i trzeba, jest to bowiem pytanie nieodzowne w ogóle dla podstaw rozumienia oraz interpretacji utworu literackiego. Tyle, że zamiast systematyki, będzie interesowała nas semantyka gatunków, zamiast „paradygmatyki form literackich”, mówiąc już za Stanisławem Balbusem: „hermeneutyka tych form”¹⁵.

¹³ W.-D. Stempel: *Théorie des genres*. Paris 1986. Cyt. według: T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji...*, s. 12.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ S. Balbus: „Zagłada gatunków”. W: *Genologia dzisiaj...*, s. 27: „Znaczy to – pisze Balbus – że konkretne formy literackie [...] nie realizują (w każdym razie nie muszą realizować) określonych paradygmatów gatunkowych, apriorycznych wobec nich i »danych

Na tle przywołanej refleksji genologicznej łatwiejsze wydaje się podjęcie próby wyjaśnienia zawartych na początku tego szkicu wątpliwości zgłoszonych wobec trenów. Z jednej strony będziemy więc musieli odnieść się do zagadnienia atrakcyjności tego gatunku, jako dostępnego „modelu pisania”, z drugiej strony – należy określić, nawet w przybliżeniu, aktualny stan „horyzontu oczekiwań”, przekładający się w poszczególnych konkretyzacjach na możliwe „czynności genologiczne” odbiorcy.

Tren, z greckiego *thrênos*, czyli „lament”, „biadanie”, „opłakiwanie”, jak powszechnie wiadomo, wyrasta z rytuału żałoby. Pytanie: „czy treny są jeszcze możliwe?”, staje się zatem zasadne m.in. w kontekście współczesnej „nieprzyzwoitości żałoby” i eliminowania śmierci z życia społecznego. Jak zauważa Philippe Ariès, „człowiek uporczywie pogrążony w żałobie zostaje bezlitośnie wykluczony ze społeczeństwa”, sprawy śmierci „zostały obłożone interdyktem”¹⁶. Warto natomiast zauważyć, że gatunki poezji epicedialnej realizowane były w sposób naturalny w ramach kultur wyposażających człowieka w kodeksy „przewidujące, jak okazywać innym uczucia na ogół niewyraźne”¹⁷. Poezja żałobna zjawiała się jako użycie takiego właśnie „stosownego” języka kodeksu i rytuału. Jak konstatuje Ariès: „Dziś kodeksów tych nie ma. Znikły pod koniec XIX i w XX wieku”¹⁸. Dziś „żałoba jest chorobą”, a społeczeństwo w ramach „nieuznawania śmierci”: „nie może już znieść widoku rzeczy związanych ze śmiercią”¹⁹. I jeszcze jeden cytat

z góry« – tak jak *langue* poprzedza każde zrealizowane w niej *parole* – ale z całą pewnością zjawiają się zawsze – tak od strony nadawcy, autora, jak od strony odbiorcy, czytelnika – w mniej lub bardziej dokładnie wyznaczonej przestrzeni hermeneutycznej, gdzie gatunki jako takie, więc jako pewne ustalone już i historycznie okrzepłe paradygmaty istnieją; [...] jako zasób form tradycji literackiej”.

¹⁶ Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Tłum. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 568.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 572.

z pracy Ariësa: „Teraz łązy żałoby upodobniono do wydzielin chorego. Jedne i drugie są obrzydliwe. Śmierć zostaje wyeliminowana”²⁰. Pytamy zatem o atrakcyjność i możliwość trenu w społeczeństwie, które, także zdaniem innego francuskiego socjologa i filozofa – Jeana Baudrillarda, „raczej wyklucza, wyłącza śmierć”²¹. Obowiązuje nas współcześnie „dyskreja śmierci”:

Ktoś kto by nie wiedział, że się umiera na tym świecie – notował w *Dzienniku* Witold Gombrowicz – mógłby latami przechadzać się po naszych ulicach, drogach, parkach, polach, placach, zanimby odkrył, że coś takiego w ogóle ma miejsce²².

Przypomnijmy, że w polskiej tradycji literackiej pojęcie „tren” bywa zastępowane innymi nazwami gatunkowymi: „elegia żałobna”, „żale”, „płacz”, „narzekanie”, „lament”, „łzy”, a nawet „cyprysy”. Do kręgu znanych z tradycji form funeralnych dopiszmy rzymskie „nenie”, „trystie”, „placutus”, wszelkie inne odmiany kulturowe pieśni żałobnej („monodia”, „olofyrmum”, „dirge”, „planh”, „sirwent”) czy wreszcie „epitafium”²³. Współczesne pole wrażliwości genologicznej w zakresie możliwości rozpoznawania i odróż-

²⁰ Ibidem, s. 569.

²¹ J. Baudrillard: *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*. Tłum. R. Lis. Warszawa 2001, s. 56.

²² W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966*. Kraków–Wrocław 1986, s. 234–235.

²³ Pojęcie „epitafium” utożsamia się dziś zazwyczaj z napisem nagrobkowym (epigramatem metrycznym znanym w polskiej tradycji także pod nazwą „nagrobek”), ale obejmuje ono często „cały rodzaj poezji żałobnej” (*omne genus poesos funebris*), wymiennie z *epicedium*, którego, przypomnijmy, w czasach antycznych nie powtarzano, a wygłaszano tylko podczas ostatniej posługi. Co roku natomiast przy grobie zmarłego powtarzano *epitafios logos*. Zob. na ten temat: J. Pontanus: *Prawidła poetyckie*. Tłum. A. Guryń. W: *Poetyka okresu renesansu*. Wybór i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1982, s. 500–501. Zagadnienia poetyki sformułowanej trenu omawia szczegółowo w swojej niezwykle pożytecznej książce T. Banasiowa: *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580–1630*. Katowice 1997.

niania tych form, szczególnie w kontekście zupełnego zatarcia się ich funkcji rytualnej, wydaje się mocno przytępione. Któż jeszcze np. pamięta dziś o uwadze Serwiusza, pouczającego, że epicedium wygłasza się nad ciałem jeszcze nie pochowanym, epitańum zaś nad samym grobem²⁴, albo też o rozróżnieniu pieśni żałobnych na *inferiae* (towarzyszące składaniu ofiary zmarłym) i *parentalia* (należące do uroczystości na cześć zmarłych rodziców).

Tren (*trenus*) natomiast – jak przypomina Scaliger – to „biadanie, którym okazywali żal, gdy zostały zniszczone państwa”²⁵. W definicji tej żywotna wydaje się przede wszystkim tradycja biblijnych lamentacji Jeremiasza, opłakującego klęskę Jerozolimy, co dało początek tzw. trenom czy lamentom politycznym²⁶. Autorzy obecnych z kolei w naszych słownikach definicji trenu obficie korzystają z przytoczonego wcześniej całego bogactwa nazw genologicznych, najczęściej wiążąc je zρέcznie w jednym zdaniu. Według Stanisława Sierotwińskiego, tren, to „odmiana elegii”, która „wyraża boleść, żal po śmierci ukochanej osoby”²⁷. Według Janusza Sławińskiego z kolei, tren to „jeden z gatunków poezji żałobnej [...] pieśń lamentacyjna o charakterze elegijnym, wyrażająca żal z powodu czyjejś śmierci”²⁸.

Zresztą bez względu na definicję, do jakiej sięgamy, i tak każda prowadzi do tych jednych – *Trenów* Kochanowskiego. Pojawiające się w kolejnych epokach świadectwa odbioru tego właśnie dzieła: jego miejsce w dydaktyce szkolnej, sposoby odczytań, interpretacje, komentarze, nawiązania literackie, wyznaczają dla naszej poetyki historycz-

²⁴ Przypomina o tym J.C. Scaliger: *Poetyka*. Tłum. J. Mańkowski. W: *Poetyka okresu renesansu...*, s. 292.

²⁵ Ibidem, s. 292.

²⁶ Więcej na temat tego wątku rozwoju gatunku zob.: T. Banasio-wa: *Tren polityczny...*

²⁷ S. Sierotwiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1986, s. 270.

²⁸ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1987, s. 542.

nej aktualny stan „świadomości gatunkowej”²⁹, aktualne usytuowanie trenu w „genologicznej przestrzeni hermeneutycznej”. Pytając zatem, czym są dziś dla nas treny, pytamy najpierw o to, czym są aktualnie *Treny* Jana Kochanowskiego? Otóż wydaje się, że są co najmniej dwojakiego rodzaju wzorcem.

Po pierwsze, jak to ujął Janusz Pelc, są „wzorcem żalów nagrobnych”, są „poematem o wielkim światopoglądowym kryzysie [...] oraz o próbach – w ostatecznym rachunku skutecznych – przezwyciężenia owego kryzysu”³⁰. Stanowią więc niedościgniony ideał lamentacji, spleciony z opowieścią o metamorfozie duchowej podmiotu, łączą „pogrążenie w mrokach rozpacz” i relację o „przebudowie wewnętrznej”, co możemy wyczytać tym razem w *Historii literatury polskiej* Juliana Krzyżanowskiego³¹.

Jak zauważa Philippe Lejeune, „dla czytelników danej epoki gatunek istnieje tylko tam, gdzie spotykamy „teksty kanoniczne, funkcjonujące jako archetypy i realizujące prawie idealnie to, uważa się za istotę gatunku”³². W wypadku interesujących nas trenów musimy to twierdzenie odwrócić: za istotę gatunku uważa się bowiem po dziś dzień wtórnie to, co zrealizował w swoim dziele Kochanowski,

²⁹ Przywołuję tu kwestie związania gatunku z „uświadomionym systemem zasad” wśród uczestników procesu komunikacji literackiej, zaprezentowaną m.in. przez M. Głowińskiego: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. [1967]. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław 1987.

³⁰ J. Pelc: *Treny*. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Warszawa 1984, s. 495. Bibliografię oraz wybór sądów i głosów na zajmujący nas temat gromadzi książka J. Pelca: „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1972. Obfitą bibliografię prac odnoszących się do dzieła Kochanowskiego, jak również dokonania jego wczesnych naśladowców, odnotowuje także T. Banasiowa: *Tren polityczny...* Najważniejsze problemy interpretacji *Trenów* omawia A. Nowicka-Jeżowa: *Sen życia w „Trenie XIX” Jana Kochanowskiego*. W: „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R. 32 (1997). Warszawa 1998, s. 37–61.

³¹ J. Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1964, s. 189.

³² Ph. Lejeune: *Wariacje na temat...*, s. 65.

bez wątpienia ustanawiając „tekst kanoniczny, funkcjonujący jako archetyp”. W dodatku powstały w ten sposób wzorcowy obraz genologiczny został przecież osiągnięty dzięki pierwotnemu naruszeniu właściwego wzorca, czyli antycznego epicedium.

Mam tu oczywiście na myśli przede wszystkim problem dziecięcego bohatera lirycznego, nie spełniającego oczekiwań nie tylko starożytnej, lecz i XVI-wiecznej poetyki normatywnej³³ w zakresie zbioru *personae graves*, z czym wiąże się w konsekwencji rozminięcie się poety z zasadą *decorum*, nakazującą związanie stylu z tematem.

Różna również materia – przywołajmy Scaligera – na władcę, wojsko, na urzędnika miejskiego, na człowieka prywatnego, na mężczyznę, na kobietę, na młodzieńca, na chłopca – każdego z nich należy traktować w sposób dla niego właściwy³⁴.

A wszakże do katalogu występków autora *Trenów*, oprócz odmowy stawiania „lekkich rymów” w obliczu śmierci dziecka, dodać należy jeszcze zdecydowane rozbicie, fragmentację i dekompozycję formuły epicedium, stworzenie nowatorskiego „cyklu trenologicznego”, którego części, z wyjątkiem konsolacji, przeplatają się – jak zauważa np. Jerzy Ziomek – „nie tylko w granicach jednego trenu, ale nieraz i w granicach zdania”³⁵.

W gruncie rzeczy Kochanowski postępował przy tym na swój sposób zgodnie z duchem epoki, jako że renesans, przywołajmy uwagę Zygmunta Łempickiego, „w swoim najświetniejszym i [...] najistotniejszym stadium rozwoju nie jest bynajmniej świadomym nawiązaniem do tradycji, wzo-

³³ Na przykład w wydaniu J.C. Scaligera (*Poetices libri VII*) z 1561 roku, co omawia w odniesieniu do Kochanowskiego m.in. M. Hartleb: *Nagrobek Urszuli. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1927.

³⁴ J.C. Scaliger: *Poetices libri VII...*, s. 293.

³⁵ J. Ziomek: *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*. W: *Biografia – geografia – kultura literacka*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński. Wrocław 1975, s. 56.

rów i rodzajów starożytnych, lecz pierwszą próbą świadomego zerwania więzów tej tradycji i wyswobodzenia się spod jej wpływów”³⁶. Tak więc to, co stanowi już o naszej wrażliwości genologicznej w zakresie liryki żałobnej – „archetyp” gatunku, zrodziło się w geście sprzeciwu wobec obowiązujących zasad i w akcie przekształcenia wcześniejszego archetypu.

I to właśnie temu balansowaniu na granicy konwencji – zauważa Czesław Miłosz – a właściwie jej naruszeniu, *Treny* zawdzięczają swą poetycką energię. Zastosowana w nich technika artystyczna wydaje się nam znajoma, ale w roku 1580, kiedy cykl się ukazał, tak nie było³⁷.

Pytając zatem o współczesną możliwość trenów, stawiamy sobie przed oczami w perspektywie naszego „horyzontu oczekiwań” wzorzec, który naruszył wzorzec. Trzeba o tym fakcie pamiętać, przystępując do interpretacji poezji żałobnej powstałej po Kochanowskim, szczególnie w perspektywie wskazywania w tym zakresie cech późniejszej „gramatyki genologicznej” czy też oceniania przynależności danego utworu, zwłaszcza współczesnego, do języka „żałobnej genologii”.

Bodaj najbardziej znanym przykładem trenu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku jest utwór Zbigniewa Herberta *Tren Fortynbrasa*. W omawianym wcześniej ujęciu postaw genologicznych (autorstwa Edwarda Balcerzana) byłby to bez wątpienia „przykład nie-trenu”. Szczegóły dotyczące „zaprzeczenia” przez Herberta starej gramatyki genologicznej analizuje wnikliwie w klasycznym już tekście Janusz Sławiński: „zamiast pochwał – zimny krytycyzm, w miejsce żalu – uznanie konieczności śmierci [...], zamiast pociechy płynącej z faktu, że *non omnis moriar* – przekonanie o bezcelowości poczynañ nieżyjącego, a w miej-

³⁶ Z. Łempicki: *Wybór pism*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2: *Studia z teorii literatury*. Warszawa 1966, s. 106.

³⁷ C. Miłosz: „*Treny*” w *przekładzie Barańczaka i Heaneya*. W: Idem: *O podróży w czasie*. Kraków 2004, s. 113.

sce zachęty do naśladownictwa jego działań – wysunięcie na plan pierwszy własnych przyszłych działań”³⁸. *Tren Fortynbrasa* wyznacza miejsce graniczne dla gatunku w postaci antytrenu. Podobne, ironiczne użycie gatunku trenu odnajdziemy również w wierszu Stanisława Barańczaka *Na śmierć przyjaciela* (z tomu *Ja wiem, że to niestuszne*, 1977): „tren jest pusty”³⁹, jako że w istocie chodzi tu o „śmierć cywilną”, i już nie przyjaciela raczej, lecz wroga:

[...]

na twą śmierć więc, raz jeszcze powtórzę, na śmierć
zapomniałem, że można uścisnąć ci rękę
i nie czuć jej trupiego zimna, na twą śmierć
spycham dziś winę za to, że już nigdy
cię nie zobaczę, choć codziennie chodzisz
tymi samymi co ja ulicami,
na twą śmierć zapomniałem powołać się przed
trybunałem tej kartki, tego trenu, który
i mnie skazuje
na twoją śmierć

Ironiczne anty-treny pisze także Ewa Lipska, np. wiersz *Kiedy w moim kraju umiera wielki poeta* (z tomu 1999), zawierający znamienne zaprzeczenie konsolacji, która miałaby wynikać z idei długiego trwania wśród żywych dokonania zmarłego:

[...]

Legenda

którą widziano krążącą po okolicy
nie ma już nic do dodania.

[...]

Powstaje zatem uzasadnione pytanie, czy w kontekście – z jednej strony – poromantycznego „rozpadu gatunków”

³⁸ J. Sławiński: *Zbigniew Herbert „Tren Fortynbrasa”*. [1967]. W: *Genealogia polska. Wybór tekstów*. Wybór, oprac. i wstęp: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1983, s. 519.

³⁹ Określenie A. Legeżyńskiej: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 176.

(Blanchot) i jednoczesnego, w polskiej tradycji skupienia „pola wrażliwości genologicznej” trenu wokół poematu Kochanowskiego, a z drugiej strony – w kontekście współczesnego, cywilizacyjnego „wykluczenia śmierci” (Baudrillard) i „nieprzyzwoitości żałoby” (Ariès), możliwe jest (w poezji wysokiej) pojawienie się trenu poza ochronnymi formułami ironicznymi, które nadają ton naszej epoce?

Myślę tu o zjawiskach poetyckich spod znaku „natręstwa sprzeciwu i zastrzeżenia”, połączonych przez Stanisława Barańczaka mianem „ironicznego moralizmu”⁴⁰, reprezentowanego przez twórców kolejnych pokoleń: Mieczysława Jastruna, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Wisławę Szymborską, Julię Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Wiktora Woroszyńskiego i przedstawicieli Pokolenia '68 (Ewa Lipska, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski). W formule „ironicznego konceptyzmu” umieścić z kolei „dwudziestowieczny dyskurs poetycki”, w tym m.in. Herberta, Miłosza, Szymborską i Barańczaka, holenderski badacz Arent van Nieukerken⁴¹. „Ironiczna elegijność” to już z kolei określenie „najsilniejszego nurtu w literaturze końca wieku” w przekonaniu Anny Legeżyńskiej⁴², wzbogacającej katalog nazwisk o Jarosława Iwaszkiewicza, Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Różewicza.

Pytamy więc: czy, a jeśli tak, to w jakich okolicznościach możliwy jest współcześnie tren poza ironicznym zastrzeżeniem elegijności, która zresztą już sama w sobie, z natury rzeczy, wydaje się wobec ludzkich dramatów półśrodkiem, wygodną „maską emocjonalną”? z wpisanym w nią procesem „przewycięzania napięć”, „łagodzeniem”? Dodanie do elegii poetyki ironii, to – jak przyznaje sama autorka *Gestu pożegnania* – „konwencja dobrej miny do złej gry” – „świadomość tragiczna, która jednak osłania się ma-

⁴⁰ S. Barańczak: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 101.

⁴¹ A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.

⁴² A. Legeżyńska: *Gest pożegnania...*, s. 9.

ską”⁴³. Czy zatem zdjęcie tej maski jest poetycko dostępne, ale, jednakowoż bez popadania w patos i „obrzydliwość rytmicznej mowy”⁴⁴, bez „zaraźliwego” epatowania odbiorczyżami żałoby?

W poszukiwaniu śladów współczesnej obecności trenu warto odwołać się do autokomentarza Bronisława Maja, który, omawiając swój najnowszy zbiór wierszy (*Elegie, treny, sny*, 2003), tak mówi o jego zawartości: „Jest też sporo wierszy, które są – o ile to dzisiaj cokolwiek znaczy – trenami, dotyczą konkretnych osób”⁴⁵. W tej intuicji genologicznej trapiąca i nas wątpliwość (wyrażona słowami: „o ile to dzisiaj cokolwiek znaczy”) zostaje właściwie od razu rozwiązana: te wiersze w przekonaniu Maja bowiem są trenami, które, powtórzmy za nim: „dotyczą konkretnych osób”. Innymi słowy, odczucie trenu u współczesnego poety wyraźnie zawiera się w ścisłym związku z doświadczeniem intymnym, i tak też rozumienie owej konkretności realizowane jest następnie przez Maja w trenologicznej serii wierszy z *Albumu rodzinnego*. Ten oczywisty spadek po Kochanowskim, obecny w uznawanym przez Maja „modelu pisania”, wywołuje tym samym w koniecznym modelu interpretacji, potrzebę uznania, jak to w odniesieniu do „archetypu” polskich trenów zrobił Jerzy Ziomek – „autobiografizmu jako hipotezy koniecznej”.

Kierując się taką właśnie formułą trenu, w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku i już także w poezji początku wieku XXI, odnajdziemy bez trudu znaczące przykłady utworów, których lektura i rozumienie nie są możliwe bez odniesienia do zajmującego nas gatunku. Oczywiście wymienić trzeba tu przede wszystkim poświęcony zmarłej córce zbiór *Anka* (1956) Władysława Broniewskiego, cykl *Do branoc matce* (1959) Anny Kamieńskiej i jej także *Białą ręką*

⁴³ Ibidem, s. 24.

⁴⁴ Cytat z poematu C. Miłosza: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. [1974]. W: Idem: *Wiersze*. T. 2. Kraków 1993, s. 217.

⁴⁵ *Przejść przez próg samotności*. Rozmawia Joanna Gromek. „Gazeta Wyborcza”, 25.06.2003.

kopis (1970), zadedykowany pamięci męża, wreszcie spośród dokonanych lat ostatnich tom Andrzeja Mandaliana *strzęp catunu* (2003), poświęcony zmarłej żonie⁴⁶.

Autorzy wszystkich przywołanych utworów w poetyckich relacjach o śmierci najbliższej osoby śmiało wkraczają w intymność. Tym, co ponadto łączy te teksty i zarazem wskazuje na ich wspólną tradycję gatunkową, oprócz bezpośrednich aluzji do Kochanowskiego i samej cykliczności podjętych kompozycji funeralnych, jest kroczenie śladem lirycznej wędrówki Orfeusza. Wprost, we wpisaniu własnej sytuacji w sytuację mityczną, jak podmiot *Trenu XIV*, ale także pośrednio w osiągnięciu zmarłych przez językową grę ich obecności i nieobecności, zrealizowaną w drodze prozopopei, „rozmowy z Cieniem” lub przez dobór odpowiednich środków stylistycznych, jak apostrofy, eksklamacje, rozkazniki, przypuszczenia i pytania retoryczne. Rzecz jasna, omawiane tomy poetyckie sytuują się poza wyznaczającym główny nurt ironicznym dyskursem poezji najnowszej. Intymność i autobiografizm jako twardy rdzeń współczesnego trenu, w tym wypadku, bronią powagi miłości splecionej ze śmiercią, ale także bronią samego twórcę przed ironicznym zdystansowaniem się w stosunku do cierpienia. Podmiot autorski szuka oparcia w tradycyjnej niejako ofercie literackości. Choć dodajmy, że nie zawsze chodzi tu o dążenie do zachowania wzniosłości lub trzymywania się za wszelką cenę tonu „estetyki uroczystej” tudzież lamentacji. Wręcz przeciwnie, Anna Kamieńska sama np. nazwała swój zbiór „spóźnionym poemacikiem o miłości”⁴⁷, a najczęściej, we wszystkich przywołanych tomach, spotkamy idiom konwersacyjny, charakterystyczny dla roz-

⁴⁶ Z poezji okresu XX lecia międzywojennego warto w tym kontekście przypomnieć wiersze i prozę poetycką Jalu Kurka ogłoszone w 1938 roku pt. *Drzewo boleści. Płacz po zmarłych rodzicach*. Z kolei spośród publikacji autorów debiutujących w ostatniej dekadzie XX wieku trzeba odnotować trenologiczne tomy Radosława Kobierskiego (ur. 1971) pt. *We dwójkę płyną umarli* (2002) oraz Pawła Sarny (ur. 1977) pt. *Białe Ojczec-Nasz* (2002).

⁴⁷ A. Kamieńska: *Notatnik 1965–1972*. Poznań 1982, s. 142.

mów żywych. „Właśnie zwykły i skromny dialog – jak np. pisze Michał Głowiński o wierszach Mandaliana – jest tu podstawowym wzorem poetyckiego wysłowienia”, „zmarła wciąż stanowi partnerkę dialogu”⁴⁸.

Akt twórczy możemy uznać w planie życia (biografii) za element „pracy żałoby”, realizację Freudowskiego zerwania połączeń ze zmarłym, jego „interioryzacji”⁴⁹. W tym planie żałobna poezja, jak chce Kwiryna Ziemia, jest „uwewnętrznieniem umarłego, umieszczeniem jego grobu i jego samego, złożonego w tym grobie, w wewnętrznej przestrzeni bolejącego serca”⁵⁰, by stał się w końcu, zacytujmy *Dziesiątą elegię* Rilkego, „bezgranicznie umarłym”. Niemniej jednak, po osiągnięciu już stadium dzieła, żałoba ustępuje miejsca utrwaleniu komunikacji możliwej, a w miejsce wypracowywanego życiowo rozstania pojawia się poetyckie ustanowienie połączeń. Tak, w dużym oczywiście skrócie, można by opisać funkcję najnowszych trenów.

Pozostaje jeszcze pytanie, czy w ogóle i jak byłby możliwy tren, czyli utwór funeralny, mówiąc słowami Bronisława Maja, „dotyczący konkretnej osoby”, ale pozostający w zgodzie z ironiczną świadomością epoki, napisany przy tym bez uciekania się do prostego odwracania genologicznych wzorców? Odpowiedź pozytywną znajdujemy, w moim przekonaniu, w twórczości Czesława Miłosza w poemacie pt. *Orfeusz i Eurydyka*.

Pisząc ten utwór dołącza Miłosz do sławnego grona poetów-teologów, z których, jak zauważył Giambattista Vico, wszyscy, w słusznej sprawie, zstąpili do piekła. Było to pie-

⁴⁸ M. Głowiński: *Poezja trzeciego wieku*. „Gazeta Wyborcza”, 17.07.2003. Szerzej na temat roli apostrofy i miejsca adresata lirycznego-zmarłego w poezji współczesnej piszę w rozdziale *Głos Orfeusza* w mojej książce *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003.

⁴⁹ Z. Freud: *Żałoba i melancholia*. Tłum. J. Jabłońska-Dzierża. W: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. Walewska, J. Pawlik. Warszawa 1992.

⁵⁰ K. Ziemia: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994, s. 154.

kło pojmowane także w ślad za Platonem jako „oczyszczający szlak namiętności duchowych, jakie dręczą ludzi”⁵¹. Tak też może być ono rozpoznawane w dziele Miłosza. Skąd więc pomysł, by interpretować jego tekst w kategoriach trenu? Właściwie nie ma nawet w tym utworze niemal niczego z omawianej dotąd konwencji poezji funeralnej, niczego z formuły tekstu epicedialnego. Nie ma np. w poemacie Miłosza, aż do jego zwieńczenia, ani jednego, pochodzącego od podmiotu wiersza, bezpośredniego zwrotu do osoby zmarłej, który – jak wiemy – „stanowi jedną z najbardziej szablonowych figur retorycznych w takich formach lirycznych jak tren”⁵². Końcowa eksklamacja portretuje przede wszystkim stan duszy bohatera lirycznego, jest przytoczeniem „mowy wewnętrznej”, w której dokonuje się ostatni akt rozstania – pogodzenie z losem. Sensem apostrofy nie jest tu pozorowanie dialogu mające ożywiać zmarłą na czas trwania takiej komunikacji, ale raczej jej ostateczne pożegnanie:

[...]

Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!

Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!

[...]

W miejscu rozgrywania tradycyjnego, przypisanego gatunkowi, „widowiska komunikacyjnego”, dialogowego napięcia rodzącego się z opozycji ja – ty, pojawia się prowadzona w trzeciej osobie znana opowieść o wędrowce Orfeusza, osadzona jednak we współczesnych realiach („płyty chodnika”, „światła aut”, „windy”, „oszkłone drzwi”, „elektroniczne psy”). Oprócz tych scenograficznych zabiegów⁵³

⁵¹ G. Vico: *Nauka nowa*. Tłum. J. Jakubowicz. Warszawa 1966, s. 392–393.

⁵² J. Sławiński: *Zbigniew Herbert...*, s. 514.

⁵³ W interpretacji J. Mikołajewskiego o „podziemiu Orfeusza to piwnice nowoczesnej polikliniki”. Por. Idem: *Poemat Orfeusza*. „Wysokie Obcasy” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 24.05.2003.

Miłosz wiernie odtwarza porządek mitu. Jeśliby nie rozważać chwilowo sensu zakończenia tekstu, nie ma tu żadnych, tak modnych w poezji współczesnej, gier z mitologią. Poemat toczy się płynnie w rytm mitycznej opowieści, przywołując dotyczące jej, utrwalone w kulturze i literaturze sceny, wizerunki oraz atrybuty, z tym najważniejszym na czele:

[...]

Na swoją obronę miał lirę dziewięciostrunną.

Niósł w niej muzykę ziemi przeciw otchłani,

Zasypującej wszelkie dźwięki ciszą.

[...]

Wiele partii tekstu współbrzmi wręcz z poematem Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*, w tym w podobnym m.in. – jak się wydaje – nawiązaniu do płaskorzeźby attyckiej z V wieku p.n.e. przedstawiającej te trzy kluczowe postacie⁵⁴:

– u Rilkego:

[...]

Lecz ona szła wiedziona ręką boga

krokiem spętanym przez wstęgi całunu, [...]⁵⁵

⁵⁴ Dokładnie z ok. 420 r. p.n.e. Jedna z rzymskich kopii płaskorzeźby znajduje się w Museo Nazionale w Neapolu. „Dzieło – pisze S. Żerańska-Kominek – może przedstawiać moment przekazania Eurydyki zwycięskiemu Orfeuszowi, który niecierpliwym ruchem ręki wskazuje drogę do światła. Ale możliwa jest także odmienna interpretacja: oto Hermes wzywa po raz pierwszy, lub może po raz drugi, Eurydykę do Hadesu”. Zob. S. Żerańska-Kominek: *Portret wenusjańskiego artysty w balladzie Roberta Henrysona „Orpheus and Eurydice”*. W: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Red. S. Żerańska-Kominek. Gdańsk 2003, s. 69.

⁵⁵ R.M. Rilke: *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*. Tłum. M. Jastrun. W: R.M. Rilke: *Poezje*. Kraków 1974, s. 125. Zob. także w tłumaczeniu A. Pomorskiego: „Zeszyty Literackie” 1992, nr 37. Poemat Miłosza współbrzmi jednak wyraźnie z tłumaczeniem Jastruna.

– u Miłosza:

[...]

Posuwała się sztywno, kierowana ręką

Jej przewodnika.[...]

Ruszyli. Najpierw on, a za nim, ale nie zaraz,

Stukanie jego sandałów i drobny tupot

Jej nóg spętanych suknią jak całunem. [...]

Skąd zatem pomyśl, by poemat Miłosza interpretować w genologicznej przestrzeni trenu? Otóż w wydaniu książkowym⁵⁶ został on opatrzony epigraficzną dedykacją „In Memoriam Carroll”. Zamieszczenie imienia zmarłej żony poety sprawia, że, odwołując się do intuicji genologicznej Bronisława Maja, tekst „dotyczy konkretnej osoby”, i tym samym, jak w przypadku Kochanowskiego, „autobiografizm” staje się w odniesieniu do niego „hipotezą konieczną”. Żałobne „przypisanie” każe odczytywać poetyckie przytoczenie powszechnie znanej opowieści mitycznej w kategoriach współczesnego trenu, który jest „mową opuszczonego”.

Jak zauważyła pisząca o *Trenach* Kochanowskiego Kwi-ryna Ziemia, „otwarcie poematu odpowiednikiem płyty nagrobnej zamienia go w rodzaj wykonanego ze słów nagrobka [...], z za literackiej inskrypcji *Trenów* przeziara realna płyta zwoleńska”⁵⁷. Dedykacja dla umarłej także w przypadku

⁵⁶ Książka z poematem ukazała się w grudniu 2002 roku. Wcześniej tekst opublikowany został w „Tygodniku Powszechnym” (6.10.2002) oraz w „Gazecie Wyborczej” (24–26.12.2002). Osobisty komentarz do poematu znalazł się także później w wywiadzie, jakiego udzielił Czesław Miłosz: „Ten utwór ma pewien klucz. Leciałem z Krakowa do San Francisco, wiedząc, że Carol umiera i że koniec jest nieunikniony; jedyne, o co chodziło, to żeby zdążyć do szpitala przed jej śmiercią. I właściwie ta podróż po Hadesie to jest moja podróż do San Francisco i wędrówka po szpitalu. W scenerii poematu znajdzie pan elementy nowoczesnego szpitala, jak elektroniczne roboty, które przesuwają się bezszelestnie korytarzami. [...] Bardzo jest przykre to wydobywanie tła osobistego – ale ono w poemacie istnieje”. Zob. *Brama do Hadesu. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, „Gazeta Wyborcza”, 4–5.10.2003.

⁵⁷ K. Ziemia: *Jan Kochanowski...*, s. 154.

utworu Miłosza wiąże dzieło z doświadczeniem. „Nagrobek Urszuli” jest jednak, przywołajmy ponownie opracowanie Ziembę, „pomnikiem ze słów – napisanym *złzami*”, to „łzy płynące w nieustannym płaczu, stają się w *Trenach* materialną substancją utrwalającą grób ze słów”⁵⁸. Omawiany utwór Czesława Miłosza jest natomiast trenem pozbawionym takich znaków tradycyjnej gramatyki genologicznej, jak: „lament”, „łzy”, „skarga”. Zamiast nich pojawiają się niespodziewanie elementy hymnu:

[...]

Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.

O dymiącej wodzie różanego brzasku.

O kolorach: cynobru, karminu,

sieny palonej, błękitu,

O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał.

O ucztowaniu na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu.

O smaku wina, soli, oliwy, gorzycy, migdałów.

[...]

Miłosz zdaje się przypominać tu, że „pochwała” ustanowiła „pierwszy głos liryizmu”⁵⁹, co bezpośrednio zawiera fragment jego innego wiersza *Café Greco*⁶⁰:

[...]

Czymże okupi siebie literatura

Jeżeli nie pochwalną melopeą, hymnem

Chociażby mimowoli?

[...]

W *Orfeuszu i Eurydyce*, utworze czytany w hermeneutycznej perspektywie trenu, elementy hymniczne zaczynają tworzyć swoisty „system konsolacyjny”, wiodący w zakończeniu, jakżeby inaczej – przypomnijmy konsolacyjny właśnie *Tren XIX* Kochanowskiego – do snu:

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ J.-M. Maulpoix: *Du lyrisme*. Paris 2000, s. 310. Słowa te padają w podrozdziale książki dotyczącym „liry Dawida”.

⁶⁰ Z tomu *Kroniki* [1987]. Kraków 1988, s. 19.

[...]

Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczoł.
I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi.

O ile jednak „sen” czarnoleski może być odczytywany jako zapowiedź życia prawdziwego po śmierci, przeciwstawionego koszmarowi i udręce „życia ziemskiego-złego snu”⁶¹, o tyle sen Orfeusza w zamknięciu wiersza jest witalnym powrotem na ziemię. W tym kontekście śmierć w poemacie Miłosza, niczym w *Dziesiątej elegii* Rilkego, czytanej przez Gadamera, „jest wezwaniem, żeby w całości i bezwarunkowo uprzytomnić sobie bycie tutaj”⁶². Sposób przytoczenia mitologicznej opowieści, przymuszający do odczytywania jej w perspektywie trenu, wyzwała jednocześnie obecny w niej aspekt metaliteracki. Przebieg doświadczenia Orfeusza w wersji Miłosza „tematyzuje” wręcz proces, który, nieprzypadkowo chyba akurat w *Sonetach do Orfeusza* Rilkego, dostrzegał Paul De Man. „Można powiedzieć – pisał – że wiersze te wyznaczają przejście od elegii do hymnu, od skargi [*Klage*] do pochwały [*Rühmen*]”⁶³. W warstwie

⁶¹ Obraz snu w *Trenach* w kontekście „erudycji somnambulicznej starożytnych” interpretuje A. Nowicka-Jeżowa: *Sen życia...* Badaczka tak podsumowuje, objawioną w zakończeniu dzieła „rewelację ideową *Trenów*”: „[...] życie ziemskie – wszystkie jego wartości i nadzieje są snem wylatującym przez kościaną bramę ułudy”. Por. ibidem, s. 45.

⁶² H.-G. Gadamer: *Poetica*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 2001, s. 65. W interesującym nas aspekcie złączenia w poemacie pierwiastków epicedialnych i hymnicznych warto zwrócić uwagę na funkcję przypisaną w nim Persefonie. Czesław Miłosz wskazuje nią w autokomentarzu: „Persefona została porwana do Hadesu i częścią swojej istoty pamiętała piękno istnienia. Jej »ogród uschniętych grusz i jabłoni« to ślad tej pamięci. Można więc powiedzieć, że Orfeusz zachowywał się nieco demagogicznie, apelując do jej przywiązania do świata. [...] Dla mnie zawsze była postacią fascynującą, przez swoją podwójność – życia i śmierci. Najpierw żyła na ziemi, później stała się panią śmierci. Jest groźną władczynią świata podziemnego, ale przecież zachowuje pamięć zapachu ziół i słonecznego blasku”. Zob. Idem: *Brama do Hadesu...*

⁶³ P. De Man: *Tropy (Rilke)*. W: Idem: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. A. Przybysław-

metaliterackiej poematu Miłosza wędrowka Orfeusza znaczy dosłownie ślad tego właśnie przejścia.

Dlatego też m.in. nie może tu być mowy, jak w wielu innych współczesnych wierszach, o ironizowaniu śmierci. Ironia obejmuje w tym wypadku przede wszystkim sytuację poety, który mówiąc słowami omawianego wiersza „nie umiejący płakać, płakał nad utratą”, sytuację, w której przeciwstawia się „doskonałość sztuki” uczuciom ową sztukę rodzącym. Współczesny Orfeusz jest natomiast świadomy koniecznego i nierozzerwalnego związania owej doskonałości z „niemoralnością sztuki”, pojmowaną w zgodzie z wykładnią zaproponowaną przez bohatera jednego z opowiadań Tomasza Manna:

Artysta musi być nieludzki, poza-ludzki, musi on pozostać dziwnie na uboczu wobec naszego człowieczeństwa; jedynie wtedy ma on dane, czy raczej należałoby powiedzieć: jedynie wtedy może on ulec pokusie, aby przedstawić je, pokazywać, portretować z dobrym skutkiem. Sam dar stylu, formy, ekspresji nie jest niczym innym jak taką chłodną i wybredną postawą wobec człowieczeństwa; rzec można, że to zubożenie i spustoszenie jest niezbędne jako wstępny warunek.

Czesław Miłosz cytuje te słowa Tonio Krögera w *Ogrodzie nauk*, ilustrując swoje, po latach, pogodzenie się z Mannowskim zobaczeniem u podstaw sztuki „jakiejś moralnej potworności”. Poeta XX-wieczny, pisze Miłosz, doświadcza, „jak bolesne dla jego poczucia moralnego jest uświadomienie sobie faktu, że nie najszlachetniejsze, najbardziej ludzkie odruchy są jego sojusznikiem, ale jego »chłodna, wybredna postawa« – także kiedy pisze wiersz przeciwko nie-ludzkości”⁶⁴. Sytuację poety w *Orfeuszu i Eurydyce* charakteryzuje parafraza wywodów Tonio Krögera:

s ki. Kraków 2004, s. 37. Zob. także rozważania dotyczące wiersza *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* (ibidem, s. 62–64).

⁶⁴ C. Miłosz: *Ogród nauk*. Lublin 1986, s. 160–167.

[...] Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
To niemal warunek. Doskonałość sztuki
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.
[...]

Doświadczeniem granicznym, zarówno dla Miłoszowej transpozycji i reinterpretacji mitu⁶⁵ w jego aspekcie metapoetyckim, jak i dla nałożonego na narrację przebiegu kolejnych sekwencji epicedium (aspekt trenu), jest oczywiście kluczowe „spojrzenie Orfeusza”, oznaczające „drugą utratę” Eurydyki:

[...] Kiedy odwrócił głowę,
Za nim na ścieżce nie było nikogo.
[...]

Odwracając się, wbrew warunkowi-zakazowi, odsyła Eurydykę do świata cieni i wkracza w dzień:

[...]
Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
[...]

Jesteśmy w centrum konfliktu postawy i przeznaczenia, z którego rodzi się tzw. błąd Orfeusza. Jak napisał Maurice Blanchot, zdaje się on „tkwić w pragnieniu widzenia i posiadania Eurydyki, podczas gdy jego [Orfeusza – D.P.] jedynym przeznaczeniem jest pieśń”⁶⁶. I to, dodajmy, bynajmniej nie pieśń żałobna, jakiej doświadczamy, wędrując w ślad za schodzącym w mroki poetą:

Orfeusz – twierdzi dalej Blanchot – istnieje tylko w pieśni, jego związek z Eurydyką możliwy jest tylko poprzez hymn,

⁶⁵ Odwołuję się tu do ustaleń zebranych przez H. Markiewicza: *Literatura a mity*. „Twórczość” 1987, nr 10, s. 57.

⁶⁶ M. Blanchot: *Spojrzenie Orfeusza*. Tłum. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 37.

jego życie i prawda tworzą się wyłącznie dzięki poematowi, Eurydyka zaś uosabia jedynie tę magiczną zależność, która poza śpiewem, poza przestrzenią orfickiego rytmu, zanurza go w mroku oraz pozbawia swobody, życia i władzy⁶⁷.

Orfeusz Miłosza, pozostawiając Eurydykę w mroku, powraca do życia i do hymnu. W niczym nie usuwa to oczywiście ironii obejmującej sytuację artysty. W poemacie *Orfeusz i Eurydyka* ironia ta dotyczy – jak widzimy – przede wszystkim relacji „dzieło” – „doświadczenie autora”. Obserwujemy ją np. w serii napięć, które przebiegają pomiędzy tym, co „szczególnie osobiste”, a tym, co manifestacyjnie odwołuje się do pozaosobistego świata wzorów kulturowych, do mitu⁶⁸. Tren Miłosza staje się możliwy w zderzeniu intymnej potrzeby epigrafiki, żałoby i upamiętnienia z dążeniem do „doskonałości sztuki”, która, jak w definicji Paula Valéry’ego „usuwa na bok osobę autora”, i która „aby dzieło doprowadzić do końca, musi zatrzeć własne ślady”⁶⁹. W wierszu *To Czesława* Miłosza możemy zresztą przeczytać: „Pisanie było dla mnie ochronną strategią / Zacierania śladów”. Zacieranie śladów prowadzi w ten sposób tren w stronę „hymnu, chociażby mimowoli”.

⁶⁷ Ibidem, s. 38.

⁶⁸ Warto przytoczyć w tym miejscu opinię J. Ziomka o utworze Kochanowskiego: „*Treny* – utwór szczególnie osobisty manifestacyjnie posługuje się odwołaniem do ustalonych już i istniejących w świadomości wzorców i norm zachowania w nieszczęściu”. Por. Idem: *Autobiografizm...*, s. 56.

⁶⁹ P. Valéry: *Estetyka słowa. Szkice*. Tłum. D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa 1971, s. 234.

Genus universum

Przedmiotem moich rozważań chciałbym uczynić temat niesłuchanie wnikliwie już opracowany, a mimo to domagający się, w moim przekonaniu, jeszcze jednego co najmniej dopowiedzenia. Proponuję mianowicie, by zastanowić się nad kwestią umotywowania „tęsknoty do formy bardziej pojemnej” w dziele Czesława Miłosza. Tęsknoty, której wykładnią stają się polimorficzność, synkretyzm, „genologiczna wielopostaciowość” tego dzieła, prowokujące także do opisu w kategoriach „nieporządku”, fragmentacji, „bezkształtności”, mozaikowości, „brulionu”, dezintegracji, „wielojęzyczności”, wreszcie aberracji i deformacji gatunkowej. Owocem tej pierwotnej „tęsknoty formalnej” staje się więc, „słowem – jak to dowcipnie ujął Jan Błoński – książka-udręka dla bibliografa, bo jak choćby spis treści zestawień?”¹.

Rzecz jasna, wspomniana cecha twórczości Miłosza doczekała się w literaturze przedmiotu drobiazgowych wręcz analiz i została przez to należycie udokumentowana. Najbardziej znaczące i donośne odczytania Miłoszowej *varietas* prowadzą nawet – jak się wydaje – do zbliżonych o niej sądów. Najczęściej bodaj powtarzającym się w nich pojęciem jest „Księga”. Przywołajmy obserwacje Aleksandra Fiuta, wieńczące „pamiętnik” jego, jak sam przyznaje, „największej przygody intelektualnej”:

Można w końcu, całą tę poezję, zobaczyć jako ogromny pałimpsest, w którym – spod rozmaitych stylów, dialogów z sobą

¹ J. Błoński: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 111.

samym i innymi, zmiennych masek i na poły zatartych znaków – prześwieca zarys Księgi, utraconego prawzoru jedni bytu, podmiotu i języka. Twórczość Miłosza – gdy ją oglądać z oddalenia – przedstawia się jako jeden wielki poemat lub szereg redakcji tego samego wiersza².

I nieco dalej ten sam badacz pisze:

Księga, którą poeta próbuje niestrudzenie, choć bezskutecznie, odcyfrowywać – czym jest? Odwzorowaniem, powtórzeniem w słowie całego uniwersum. Tekstem, który tylko wtajemniczonym zdradza sposób jego odczytania³.

Do podobnych, wydawałoby się, wniosków dochodzi Ryszard Nycz, analizujący „problem konstrukcji tekstu” u Miłosza:

Sądzę, że opisana zasada konstrukcji poszczególnych utworów zachowuje ważność i pełni swą podstawową formotwórczą funkcję również w ramach całego dzieła; przy czym dzieło nie jest tu ekwiwalentem „twórczości”, „dorobku pisarskiego” itp. określeń, lecz nazwą dla krystalizującego się stopniowo artystycznego projektu, realizowanej przez poetę w swej twórczości idei księgi⁴.

² A. Fiut: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 252.

³ Ibidem.

⁴ R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 58. W jednym z późniejszych szkiców R. Nycz inspirująco wskazuje na możliwość wpisania „późnych poematów Miłosza”, jako wymykających się zarówno tradycji poematu modernistycznego, jak i postmodernistycznym wariantom gatunku, w trzeciej współczesny nurt poetycki, z obowiązującą „koncepcją dzieła jako rejestracji procesu pisania, rozwijającego się na marginesach innych tekstów”. Badacz odsyła do określenia przez Michaela Davidsona tej trzeciej formy poematowej „palimtekstami” (M. Davidson: *Palimpsests: Postmodern Poetry and the Material Text*. „Genre” 1987, Vol. 20, nr 3–4.). Zob. R. Nycz: „Nostalgia za nieosiągalnym”. O późnych poematach Czesława Miłosza. W: *Poznanie Miłosza 2. Cz. 1: 1980–1998*. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 303–307.

W ujęciu Nycza, jak pamiętamy, dziełem Miłosza rządzi „sylwiczna zasada konstrukcji”, natomiast zacieranie granic gatunkowych służy przedsięwzięciu, w którym „biografia staje się dziełem, dzieło – bio-grafią idei”⁵. Dodajmy, że chodzi o „Dzieło, które samo ustanawia własne granice, które samo wyjaśnia się stopniowo i samo organizuje w toku swego rozwoju”⁶.

Księga księdze jednak nierówna. W „sylwicznej koncepcji literatury” Ryszard Nycz znajduje bowiem „dekonstrukcyjny wymiar”, a ujawnioną przez siebie organizację tekstu czyta on jako „zapis dekonstrukcyjnej strategii”, oraz „semantycznego niezdecydowania na »zbieżnych rozstajach« dyskursywnego uniwersum”⁷. Tymczasem dla Aleksandra Fiuta poezja Miłosza „widziana jako całość, jest swego rodzaju hermeneutyką chrześcijańskiej wyobraźni”, a niekończąca się dialogowość kultury odzwierciedlona w jego dziele wskazywać ma na ważność procesu poszukiwania prawdy⁸.

Trudno te odczytania ze sobą pogodzić, zwłaszcza kiedy w polu odniesienia do tradycji skonfrontujemy je dodatkowo z ideą „dzieła w toku” w wersji Mallarmégo. Dla Nycza praktyka twórcza Miłosza, o czym świadczyć ma m.in. przykład *Osobnego zeszytu*, stanowi wyraźne nawiązanie do tej bliskiej czasowo tradycji. Księga i Encyklopedia jako „mityczne całości” zjawiają się w literaturze XX wieku w postaci „form sylwicznych”, które „jak łatwo zauważyć – pisze Nycz – nawiązują raczej do ich zdegradowanej postaci, tj. do tego, co Mallarmé po sobie zostawił”⁹. W podobnym duchu wypowie się później Krzysztof Kłosiński, sprowadzając „to, co pisze” Miłosz do Albumu, według określenia Mallarmégo, czyli do stanu niespełnionej Księgi (Dzieła), „ledwie Albumu”:

⁵ R. Nycz: *Sylwy...*, s. 57.

⁶ Ibidem, s. 67.

⁷ Ibidem, s. 149.

⁸ A. Fiut: *Moment wieczny...*, s. 251.

⁹ R. Nycz: *Sylwy...*, s. 63 i 123.

Kolejne publikacje stanowią kolekcje: książki, a nie dzieła, co podkreśla rozluźnienie kategorii autorstwa, skoro obok utworów oryginalnych figurują tu przekłady innych autorów¹⁰.

W tej sprawie warto przywołać niezwykle zdecydowane stanowisko Mariana Stali:

Miłoszowska Księga niewiele ma przy tym wspólnego z ideą pustej, niemożliwej księgi Mallarmégo, który pragnienie absolutnej wolności i autonomii sztuki słowa łączył z odwrotem od rzeczywistości i apologią nicości [...] ¹¹.

Trudno nie zgodzić się ze Stalą, kiedy podkreśla w piśarstwie Miłosza tylko „zewnątrzne podobieństwa do awangardowej idei *work in progress*”¹². Fragmentaryczność propozycji Miłosza jest bowiem tylko pochodną postrzegania przezeń rzeczywistości „utrwalonej w języku ludzkiej mowy czy obrazów”, która – jak pisał we *Wstępie do Kronik* – jest „zawsze niepełna, rozbita na okruchy, fragmenty, i składana na nowo wedle prawa selekcji czy formy”¹³. Składana i zbierana „na jakiś ostatni moment” – to już cytat z *Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada* – „Kiedy z okruchów ułoży świat już doskonały”¹⁴. Problem Księgi, prowadzący – jak widzimy – do wyciągania odmiennych wniosków z tych samych tekstowych przesłanek, w istocie zdaje się tkwić obok dostrzeganych w dziele Miłosza „zasad konstrukcyjnych” i „funkcji formotwórczych”. Ale nawet z faktu zrozumienia tej relacji, tj. konieczności uznania sensotwórczej roli od-

¹⁰ K. Kłosiński: „Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”. Czesław Miłosz. W: Idem: *Poezja żalu*. Katowice 2001, s. 136–137.

¹¹ M. Stala: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 135.

¹² Ibidem, s. 136. Przypomnijmy mimo to, że określenia *work in progress* użył Czesław Miłosz w swojej wypowiedzi na temat *Osobnego zeszytu*. Zob. R. Gorczyńska (E. Czarnecka): *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 199.

¹³ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 3. Kraków 1993, s. 269.

¹⁴ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 2. Kraków 1993, s. 252.

niesienia poszczególnych utworów do pozaformalnej, „wyższej perspektywy”, również wynikną odmienne interpretacje. Dla van Nieukerkena np., kiedy posługuje się on wobec dokonań Miłosza pojęciem Księgi („idealnie pojemnej”, „idealnej, lecz niedokończzonej”), to rzeczywisty autor jawi się jako jej dysponent, mający „odsłonić wreszcie swoje prawdziwe oblicze”¹⁵. Pojęcie Księgi służy tu zatem przede wszystkim ukazaniu „uwikłania poety w jego Dzieło”, zwłaszcza w aspekcie kreowania autorskiej biografii. Księga rozumiana jest więc niewątpliwie przez van Nieukerkena jako cel umiejscowiony w przyszłości, jako projekt:

Problem polega na tym – czytamy – że owa „Księga” jest dopiero w trakcie powstawania i chyba nawet nie może zostać ukończona¹⁶.

W samych tomach Miłosza można by oczywiście odnaleźć wiele potwierdzających takie postawienie sprawy cytatów. „Każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła”¹⁷, czytamy w *Nieobjętej ziemi*, z kolei w *Kronikach* kolejne książki przedstawione zostały jako „kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi”¹⁸. Tymczasem jednak, i wbrew zademonstrowanej właśnie ilustracji wspierającej tezy van Nieukerken, „mit Księgi”, znowu przywołam słowa Mariana Stali – „nie jest (a na pewno: nie jest tylko) sposobem konstruowania dzieła ani artystycznym projektem”¹⁹. Czym zatem jest? Jakimś „założeniem wyższego rzędu” albo mówiąc najogólniej: umotywowaniem pisania. Nie ma być zatem Księga, w takiej perspektywie, pojmowana

¹⁵ A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*. Kraków 1998, s. 168–170. „Rzeczywistego autora” definiuje van Nieukerken jako „biograficznego Miłosza będącego tutaj faktem literackim, z tym że nie na poziomie konkretnego utworu, lecz – rozwijającego się – dzieła”. Ibidem, s. 169.

¹⁶ Ibidem, s. 168.

¹⁷ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 3..., s. 134.

¹⁸ Ibidem, s. 253.

¹⁹ M. Stala: *Trzy nieskończoności...*, s. 136.

w aspekcie progresywnym, jako coś przyszłego, lecz raczej jako coś przeszłego, i nie też jako coś, co się dopiero „stwarza”, ale raczej – co się „odtwarza”. Chodzi o „od-twarzanie”, w sensie jaki zaproponowała w sentencji Simone Weil: „ze świata stworzonego przenosić w świat nie stworzony”, uczestniczyć w stwarzaniu świata przez „od-twarzanie”²⁰.

W tym kontekście może zrodzić się wątpliwość, czy aby nadal interesuje nas aspekt genologiczny twórczości Miłosza i czy poszukiwana odpowiedź dotyczy rzeczywiście kwestii gatunku, albo też problemu pochodzenia bądź ewolucji jego systemu genologicznego. W tych zresztą obszarach moglibyśmy posłużyć się gotowymi odpowiedziami. Ryszard Nycz dostrzegł np. ewolucję dyskursu Miłosza „od pracy w ramach istniejących różnorodnych konwencji genologicznych”, przez „zacieranie podziałów wewnątrzliterackich”, czemu towarzyszyło „równoczesne wkraczanie poza instytucjonalne ograniczenia samej literatury”, aż do „zasadniczego rozszerzenia zakresu swych uprawnień na cały obszar »różnojęzycznej mowy« (termin Bachtina)”²¹. Ten sam proces dla Józefa Olejniczaka przedstawia się jako przejście od „tematyzacji problematyki genologicznej” do „unicestwienia” czy wręcz „zabójstwa genologii” i jej dekonstrukcji²². W przywołanych stanowiskach sprawę gatunku zdominował – jak widać – „problem transformacji”. U jego źródeł tkwi nieuchronnie pytanie o genezę, o „pochodzenie gatunków”, które sformułował niegdyś Tzvetan Todorov, mianowicie: „jakim przekształceniom podlegają pewne akty mowy, aby wytworzyć pewne gatunki literackie?”²³. Próba

²⁰ S. Weil: *Świadomość nadprzyrodzona*. Tłum. A. Olędzka-Frybesowa. Warszawa 1999, s. 165–168.

²¹ R. Nycz: *Sylwy...*, s. 59.

²² J. Olejniczak: *Gatunek jako temat (przykład Czesława Miłosza)*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 71 i 73.

²³ T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. Tłum. A. Labuda. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Seria 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 215.

udzielenia odpowiedzi na tak postawione pytanie nieuchronnie prowadzi w stronę sprawdzenia dzieła na tle jakiejś systematyki, dostrzegania jakichś „zewnętrznych podobieństw”.

Tymczasem wydaje się, że na użytek lektury Miłosza warto zostawić z boku zwykle znaczenie gatunku powiązanego z aktami mowy i zakorzenionego dyskursywnie w powtarzalnych sytuacjach życiowych. Wtedy zamiast pytać o przekształcenia wypowiedzi prowadzące do określonej postaci gatunkowej, będziemy pytać o jej uzasadnienie i motywację w planie jakiejś określonej, przekraczającej dzieło jednego autora całości, np. kultury, pamiętając o tym, że „poezja – co zawarł Miłosz w jednym z przemówień – wchłania i przekształca wszystko, co stworzyła wyobraźnia różnych ludów i różnych epok”, a „poeta dziedziczy wiedzę trwalszą niż jedno życie”²⁴.

Według Mariana Stali, u Miłosza „Idea Księgi jest motywowana religijnie”, Pismo Święte staje się „prawzorem wszelkich ludzkich ksiąg”, a „człowiek Księgi nie jest w pierwszym rzędzie – poetą”²⁵. Hieropoetyckie wyjaśnienie genologicznych działań autora *Ogrodu nauk* wydaje się najściślej przylegać do jego dzieła oraz je bez konfliktu ogarniać. Niemniej jednak wydaje się, że w niczym nie znośząc oczywiście idei zakorzenienia tej twórczości w *sacrum*, warto wskazać w trakcie jej interpretacji, pewną możliwość zastąpienia odniesień do coraz bardziej wielorakiej i nieczytelnej Księgi. W tym celu trzeba jednak zobaczyć w Miłoszu z powrotem, „przede wszystkim – poetę”, mając oczywiście w pamięci cały wytworzony przezeń arsenał środków dystansu wobec uprawianego zawodu: „chcę nie poezji, ale dykcji nowej”²⁶, „skaza harmonii”²⁷, „męki wyższego

²⁴ C. Miłosz: *Przemówienie (World Poetry Conference, Montreal, wrzesień 1967)*. W: *Idem: Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987, s. 346–347.

²⁵ M. Stala: *Trzy nieskończoności...*, s. 136.

²⁶ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 2..., s. 61.

²⁷ *Ibidem*, s. 39.

rzędu”²⁸, „obrzydliwość rytmicznej mowy”²⁹, itp. Albowiem wszystkie te autoironiczne zastrzeżenia i skargi, pochodzące przecież z różnych okresów twórczości, nie prowadzą bynajmniej do jakiegokolwiek „zwątpienia w sens poezji”³⁰. Zawsze znajdują natomiast swoją przeciwwagę w podkreśleniu istoty powołania poetyckiego, jak np. w wierszu *Sobie samemu do sztambucha na nowy rok 1950*:

[...]

Słyszę głos, ale nie wiem skąd i dokąd wzywa.

[...]

I za kształt rzeczywisty biorę co jest cieniem,

[...]

Ale jeżeli wzgardzę tą ukrytą siłą
Kłamstwem jest, co się wszystkim poetom zdarzyło³¹.

– albo w późniejszych *Zdaniach*:

Ty, który myślisz o nas: żyli tylko złudzeniem,
Wiedz, że nigdy nie zginie nasz ród, Ludzi Księgi³².

„Cień”, „złudzenie” czy wreszcie „urojenie” określające domenę poetycką w słowniku Miłosza zdają się ukłonem w stronę światopoglądu naukowego. „Z urojenia bierze się poezja i przyznaje się do swojej skazy”³³, czytamy w *Sprawozdaniu*, w którym owo „drogocenne urojenie” pozwala przewrotnie zawrzeć całość ludzkiego doświadczenia, poetę zaś skłania do „dziękczynienia”: „Jakże więc mógłbym

²⁸ Ibidem, s. 202.

²⁹ Ibidem, s. 245.

³⁰ Taką linię rozwojową w twórczości Miłosza, „od gry z przechowanymi przez tradycję literacką wzorami poezji i poety” do „zwątpienia w sens poezji, w jakąkolwiek społeczną rolę poety”, kreśli J. Olejniczak: *Gatunek jako...*, s. 74.

³¹ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 2..., s. 20.

³² C. Miłosz: *Wiersze*. T. 3..., s. 34.

³³ C. Miłosz: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 5–7.

nie być wdzięczny, jeżeli wcześniej byłem powołany". Tak „objawieniowo” manifestowane powołanie („dyktuje poezję dajmonion”³⁴), opisywane często w kategoriach „liryki niewiedzeń”³⁵ czy „mediumiczności”³⁶, z jednej strony, a z drugiej stałe dystansowanie się Czesława Miłosza wobec zwykłego rymotwórstwa i pokus artystowskich, przy jednoczesnym kontestowaniu przez poetę wizji człowieka podporządkowanego bez reszty tzw. prawdzie nauki (*Ziemia Ulro*), pozwalają – jak sądzę – zobaczyć w jego dziele „tęsknotę” i powrót do idei *genus universum*.

Sprawą o podstawowym znaczeniu jest tu kwestia rozumienia roli i statusu poety, dla którego Czesław Miłosz zawsze upominał się o wysokie miejsce. „Utrzymuję jednak – mówił – że poeta jest istotą jak najbardziej rozumną”, a „poezja jest energią”³⁷. W przekonaniach tych obserwujemy wyraźny ślad zainspirowania koncepcjami Oskara Miłosza, na temat poezji: „towarzyski magicznych obrzędów”, „sakralnej sztuki słowa”, mającej „swój początek w samym rdzeniu Powszechnego Bytu”, poezji, która od zarania „brała udział w nieustannych przemianach myśli religijnej, politycznej i społecznej, stale nad nimi dominując”³⁸. Omawiając w *Ziemi Ulro* „poematy metafizyczne” Oskara Miłosza, autor *Zniewolonego umysłu* zwraca uwagę na zawarte w nich marzenie o „powrocie nauki” do czasów sprzed „wielkiej schizmy”, czyli o odnowieniu więzi „pomiędzy religią, nauką, filozofią i sztuką”³⁹. Na tym tle bardziej zrozumiały staje się, także w *Ziemi Ulro* zapisany, „żał”: „że nie urodziłem się w takiej epoce, w której mógłbym zostać prawdziwie wielkim poetą”⁴⁰. I już oczywiście wiemy, że mówiąc „poeta” nie ma Miłosz na myśli twórcy zamknięte-

³⁴ Idem: *Wiersze*. T. 2..., s. 202.

³⁵ Z. Łapiński: *Jak współżyć z socrealizmem*. Londyn 1988, s. 69.

³⁶ A. Fiut: *Moment wieczny...*, s. 203.

³⁷ C. Miłosz: *Przemówienie...*, s. 346.

³⁸ O.V. de L. Miłosz: *Kilka słów o poezji*. Tłum. C. Miłosz. W: C. Miłosz: *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 32.

³⁹ C. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000, s. 254.

⁴⁰ Ibidem, s. 181.

go w laboratorium estetycznym, ale poetę będącego medium objawienia, który może powiedzieć: „słyszę głos – ale nie wiem skąd i dokąd wzywa”⁴¹, albo „byłem instrumentem, słuchałem, wyławiając głosy z bełkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne”⁴². Słyszemy w tych słowach poetę, o którym mogliśmy przeczytać w *Ionie* Platona:

Bo wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko Bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią [...]. A poeci nie są niczym więcej, tylko tłumaczami bogów w zachwyceniu [...]⁴³.

Poezja w takim wydaniu może stać się „mową totalną”, jak nazywa to zjawisko Jan Błoński, „zbiera prawdę wszędzie, gdzie zabłysnęła”⁴⁴. Postrzeganie przez Miłosza miejsca dla poety we współczesnym świecie można – jak sądzę – pośrednio opisać pytaniami, jakie zadawał jego starszy krewniak:

Co zostało z parnasizmu i symbolizmu? Co zostanie za dwadzieścia lat z olbrzymiej i pustej produkcji poetyckiej naszych dni?⁴⁵

Inny fragment *Kilku słów o poezji* Oskara Miłosza, poświęcony jego wizji „prawdziwego poety”, możemy z kolei potraktować jako niezwykle trafną, choć niezamierzoną, zapowiedź sposobu zrealizowania powołania poetyckiego przez Czesława Miłosza, będącego przecież „zawsze w nurcie, który razem dawał nam obraz stałości rzeczy boskich i przemijania pokoleń”⁴⁶. W tym miejscu przywołajmy jeszcze podsumowanie przeprowadzone przez Mariana Stalę:

⁴¹ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 2..., s. 20.

⁴² C. Miłosz: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 31.

⁴³ Platon: *Ion*. W: Idem: *Hippiasz mniejszy. Hippiasz większy. Ion*. Tłum. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 161–163.

⁴⁴ J. Błoński: *Miłosz jak świat...*, s. 115.

⁴⁵ O.V. de L. Miłosz: *Kilka słów...*, s. 33.

⁴⁶ Ibidem, s. 33.

Najkrócej zatem mówiąc – pisze on – obraz poety, wyłaniający się ostatecznie z rozważań Miłosza – i jeszcze bardziej z jego poezji – to obraz poety-presokratycznego mędrca (czytamy przecież w *Prywatnych obowiązkach*: „Poezja coraz bardziej staje się organem poznania, powracając jakby do czasów wczesnej Grecji, kiedy nie było innej filozofii niż poetycka”, poety-hermeneuty, czy wreszcie, używając terminu św. Augustyna i Giambattisty Vica, poety-teologa)⁴⁷.

Powracając więc, zgodnie z sugestią samego poety, do wczesnej Grecji przywołamy fragment *Rozmowy o mówcy* Cyserona, w którym Krassus mówi:

Nie tylko w tej, ale w wielu innych rzeczach, wielkość sztuk i nauk została przez podział na części i ich rozłączenie znacznie uszczuplona. Czy myślisz, że za czasu Hippokratesa z Kosu byli osobni lekarze, jedni od chorób, drudzy od ran, inni od bólu oczu? Czy myślisz, że geometrya za czasu Euklidesa i Archimedesza, muzyka w wieku Damona i Arystoxenesa, literatura za czasu Arystofana i Kallimacha, tak była rozdrobiona, że nikt nie objął całej nauki, ale tylko każdy część jakąś dla pracowania w niej sobie wyłączył?⁴⁸

„Cała nauka”, o jakiej tu mowa w XIX-wiecznym przekładzie Rykaczewskiego, w oryginale łacińskim *De oratore* pojawia się jako *genus universum*, co w bardzo dosłownym

⁴⁷ M. Stala: *Trzy nieskończoności...*, s. 140.

⁴⁸ M.T. Cyseron: *O mówcy*. W: Idem: *Pisma krasomówcze i polityczne*. Tłum. E. Rykaczewski. Poznań 1873, s. 220. Podaję brzmienie oryginału: *Tum Crassus „non in hac” inquit „una, Catule, re, sed in aliis etiam compluribus distributione partium ac separatione magnitudines sunt artium deminutae. An tu existimas, cum esset Hippocrates ille Cous, fuisse tum alios medicos qui morbis, alios qui vulneribus alios qui oculis mederentur? Num geometriam Euclide aut Archimede, num musicam Damone aut Aristo, num ipsas litteras Aristophane aut Callimacho tractante tam discerptas fuisse, ut nemo „genus universum” complecteretur atque ut alius aliam sibi partem, in qua elaboraret, seponeret? Zob.: M. Tulli Cyseronis: Scripta quae manserunt omnia. Fasc. 3: De oratore. Ed. K.F. Kumaniecki. Leipzig 1969, s. 312.*

tłumaczeniu musiałoby oznaczać jakiś „rodzaj powszechny”. Rosalie L. Colie w książce o gatunkowej teorii Renesansu wyjaśnia ów *genus universum* w kategoriach „kultury jako całości”, „rodzaju całkowitego”, ze wskazaniem na poezję jako fundament kultury i cywilizacji i na poetów jako tejże cywilizacji *inventores*⁴⁹. Ten kierunek myślenia przejął następnie Michel Beaujour rozważający różne drogi do *genus universum* w świecie zmienianym przez kulturę druku i typografię:

W pewnym sensie – pisze on – *genus universum* jest całą Kulturą, sumą sztuk i nauk w ich istocie, całością dziedziny zarządzanej przez Muzy, wspierane autorytetem Mnemozyne. *Genus universum* jest kompletnym Museionem: nieskażoną encyklopedią wiedzy, jak i idealną paideią, która wprawia go w ruch i przenosi z jednej generacji na następną. Poszczególne sztuki są jego fragmentami (lub *species*). I tak poezja stoi powyżej wszystkich sztuk, bliżej jej do samej Mnemozyne niż do podległych jej córek. Poezja jest pełnym potencjałem pamięci kultury wcielonym w mit i język⁵⁰.

Do patronatu Mnemozyne („muza moja”⁵¹ ze *Sroczości*) Czesław Miłosz przyznaje się – jak wiemy – nader chętnie. Praktyki rozpamiętywania stosuje w dodatku w celach, jakie były bliskie humanistom renesansowym, stawiającym sobie „zadanie odkrycia *clavis universalis* pamięci, który otwierałby tajemnice utraconego *genus universum*”⁵². Rola anamnezy, na co wskazywał już Ryszard Nycz, zyskuje w twórczości Miłosza szczególne znaczenie w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: „rozpoznania-przedstawienia ukrytego porządku doświadczanej rzeczywistości”⁵³. Daje

⁴⁹ R.L. Colie: *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley 1973, s. 20–23. Badaczka odwołuje się przy tym wyjaśnianiu do *Obrony poezji* – rozprawy Philipa Sidneya z 1595 r.

⁵⁰ M. Beaujour: *Genus Universum*. In: „Glyph 7”. The Strasbourg Colloquium: Genre. Baltimore–London 1980, s. 23.

⁵¹ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 2..., s. 82.

⁵² M. Beaujour: *Genus Universum*..., s. 23.

⁵³ R. Nycz: *Sylwy*..., s. 56.

to poczucie dostępu do wiedzy, która nie jest osiągalna w empirycznym doświadczeniu naukowym. „To jest raczej – jak pisał Beaujour w odniesieniu do renesansowego poety i *magus* – rezultat osiągnięty w wyniku podwójnej anamnezy: anamnezy kulturowej, usiłującej odzyskiwać mądrość tradycji (*lore*) zagadkowo wpisaną w teksty i za-bytki Starożytności” oraz „indywidualnej anamnezy duchowej, która doprowadza szukającego w pobliże pozaczasowego źródła inspiracji, do którego tylko pewni wyjątkowo wybrani ludzie mogą mieć bezpośredni dostęp”⁵⁴. Warto podkreślić, że poruszamy się tu naturalnie po obszarze, broniącego jedności religii, nauki, sztuki i filozofii „drugiego, ukrytego” Renesansu – jak pisze o nim Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro* – kiedy referuje znaczenie jakie epoka ta zyskała w koncepcjach Oskara, wieszczącego wręcz nadejście „nowego Renesansu”⁵⁵.

W tym kontekście widać chyba bardzo wyraźnie przepaść oddzielającą dokonania Miłosza od „idei Księgi” Mallarmégo, nazwanej przez Michela Beaujoura „absolutnym, pojedynczym i bezosobowym docieraniem do *genus universum*, które dowiodło faktycznie, że jest zwykłym nieistotnym gestem w kierunku nicości”⁵⁶. Dla naszego rozumienia tradycji dzieła Miłosza i dla umotywowania wpisanej weń „tęsknoty do formy bardziej pojemnej”, niezmiernie ważna jest jednak świadomość, że renesansowe dążenie do *genus universum* antycypowało formalną stronę współczesnej *Book-yet-to-come* czy *work in progress*. Zarówno w kwestii możliwego, dzięki nadejściu druku, przetasowywania dzieła z jednej edycji na następną, jak i w kwestii uwypuklenia jego funkcjonalnej fragmentaryczności. „Tytuły, pod którymi teksty te publikowano – zwraca uwagę Beaujour – zawierają w sobie apologię ich bezkształtności: eseje, *sylva*, *timber*, *bocage*, *bigarrures*, anatomia, medytacje, itp.”⁵⁷.

⁵⁴ M. Beaujour: *Genus Universum...*, s. 23–24.

⁵⁵ C. Miłosz: *Ziemia Ulro...*, s. 216.

⁵⁶ M. Beaujour: *Genus Universum...*, s. 25.

⁵⁷ Ibidem, s. 27.

Kolekcje cytatów, *commonplace books*, zbiory sentencji stanowiły „klucz do kultury”, jako całości, podawany także w postaci nieopracowanego filologicznie zbioru danych, jak *Adagia* czy *Apophthegmata* Erazma. Między innymi na przykładzie wspomnianych dydaktycznych kompilacji Erazma, Rosalie Colie, rozważając funkcje małych form w literaturze renesansowej (*Multo in Parvo*), ukazała ich implikacje dla *genus universum*⁵⁸. Trudno nie przypomnieć w tym miejscu tego, co Czesław Miłosz napisał *Od Autora w Nieobjętej ziemi*:

Czemu nie zawrzeć w jednej książce sentencji zakresłonych przy lekturze różnych pisarzy [...], własnych wierszy, przekładów z innych poetów, zapisów prozą, a nawet listów od przyjaciół [...]. I mam nadzieję, że pod powierzchnią nieco dziwacznej różnorodności czytelnik rozpozna prawdziwą jedność⁵⁹.

Taką „prawdziwą jedność” innym razem dać może „prywatna księga różności”, jak Miłosz określił z kolei we wstępie swój „kalejdoskopiczny” *Ogród nauk*, stanowiący dla niego – jak napisał – wyjście „ku czemuś, co nie istnieje jako rodzaj literacki, ale może mogłoby istnieć”⁶⁰. Jak pisał Beaujour: „Nieograniczona forma o encyklopedycznej i metodycznej orientacji: takie było wyzwanie dla poetyckiego *genus universum*, który był zwrócony w kierunku mitycznego pochodzenia całej wiedzy”⁶¹. Spotkanie z dziełem Czesława Miłosza daje przekonanie, że „wyzwanie” to nadal jest podejmowane, zwłaszcza kiedy czytamy:

Sługa ja tylko jestem niewidzialnej rzeczy,
Która jest dyktowana mnie i kilku innym.
Sekretarze, nawzajem nieznani, po ziemi chodzimy,

⁵⁸ R.L. Colie: *The Resources of Kind...*, s. 32–75.

⁵⁹ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 3..., s. 109.

⁶⁰ Idem: *Ogród nauk*. Lublin 1986, s. 5.

⁶¹ M. Beaujour: *Genus Universum...*, s. 28.

Niewiele rozumiejąc. Zaczynając w połowie zdania,
Urywając inne przed kropką. A jaka złoży się całość
Nie nam dochodzić, bo nikt z nas jej nie odczyta⁶².

⁶² C. Miłosz: *Sekretarze*. W: *Idem: Wiersze*. T. 3..., s. 20.

grudzień 2003

Nota bibliograficzna

Niektóre ze szkiców zawartych w niniejszej książce były wcześniej opublikowane, jednak w tej edycji teksty zostały poprawione i uzupełnione. Oto wykaz pierwodruków:

Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna? „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.

Kołysanka – pierwodruk pt. „Czarna kołysanka”. *Możliwości znaczenia gatunku na przykładzie wiersza Adama Zagajewskiego „Kołysanka”*. W: Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2003.

Tekst ofiarowany – pierwodruk pt. *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich 1939–1989*. Red. A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1999.

Konfesje elegijne – pierwodruk pt. *Ta ostatnia dekada... Zwycięstwo słowa dojrzałego w poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku*. „Postscriptum” 2002, nr 1 (41).

Elegia – pierwodruk pt. *Między zwierciadłem a lampą. Rola romantycznej „metafory umysłu” w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. „Elegia na odejście pióra atramentu lampy”*. W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*. Red. J. Dembińska-Pawelec, A. Dziadek. Katowice 2006.

Genus universum. „Ruch Literacki” 2006, nr 1.

Indeks osobowy

A

- Abramowska Janina 73, 192, 194
Abrams Meyer H. 175, 176, 179–181, 186, 189, 190
Archimedes 225
Ariès Philippe 196, 197, 203
Arystofan 225
Arystoteles 17
Arystoxenes 225
Augustyn św. 225

B

- Bachtin Michaił 21, 35, 36, 86, 114, 115, 122, 220
Baczyński Krzysztof Kamil 41, 47, 48
Bałajewski Arkadiusz 66
Baka Józef 139
Balbus Stanisław 13, 14, 35, 88, 89, 91, 95, 99–102, 120, 154, 156, 195
Balcerzan Edward 19, 20, 22, 31, 32, 41, 42, 117, 120, 122, 127, 128, 130, 132, 183, 189, 191, 193, 194, 201
Bałuch Jacek 16
Bałucki Michał 137, 138
Banasiak Bogdan 106, 149
Banasiowa Teresa 197–199

- Baran Bogdan 9, 80
Baran Marcin 71
Barańczak Stanisław 42, 43, 55, 77, 79, 83, 85–89, 91–95, 98–100, 102, 105–111, 124, 153–157, 160, 162, 190, 201–203, 234, 236
Barthes Roland 15, 16, 18, 26, 44, 45, 147–150
Bartmiński Jerzy 37
Bartoszyński Kazimierz 15, 20, 113, 192, 220
Baryła Mariusz 66
Bataille Georges 59, 60, 74, 79–81
Baudrillard Jean 38, 197, 203
Bąk Roman 52
Bąk Wojciech 51
Bąkowska Eligia 196
Beardsley Monroe C. 72
Beaujour Michel 226–228
Białoszewski Miron 55, 78, 104, 107, 154, 155, 203
Bielik-Robson Agata 98, 110
Blanchot Maurice 193, 203, 213
Bloom Harold 98, 109, 110
Błoński Jan 20, 79, 215, 224
Bolecki Włodzimierz 15, 72, 92, 114, 192, 220

Borowski Andrzej 58, 140
Brodzka Alina 73
Broniewski Władysław 204
Buber Martin 113
Butor Michel 91

C

Cendrowska Grażyna 7
Chełstowski Bogdan 109
Chojnowski Zbigniew 29
Chopin Fryderyk 33
Cieślakowski Jerzy 32, 37
Cirlot Juan Eduardo 175
Colie Rosalie L. 226, 228
Cudak Romuald 35
Culler Jonathan 15, 22, 36, 37,
189, 190
Curtius Ernst Robert 58, 140
Cyceron 225
Czabanowska-Wróbel Anna 29
Czaplejewicz Eugeniusz 115,
191
Czapliński Przemysław 182
Czechowicz Józef 48–50

D

Damon 225
Davidson Michael 216
Davis Miles 156
De Man Paul 20, 151, 211
Deleuze Gilles 106, 149
Demińska-Pawelec Joanna 54,
98, 157, 231
Derrida Jacques 11, 23, 60
Dickinson Emily 94
Dłuski Stanisław 66
Doktor Jan 113
Domański Juliusz 135
Domiński Henryk 49
Dostojewski Fiodor 86
Drzewucki Janusz 29

Dunin-Wąsowicz Paweł 86
Dybciak Krzysztof 41
Dziadek Adam 165, 231

E

Eco Umberto 156
Eliot Thomas Stearns 9
Elzenberg Henryk 164, 188
Erazm 228
Eska Donata 214
Euklides 225

F

Falicka Krystyna 11, 15
Falicki Jerzy 15
Faryno Jerzy 18, 113
Fedewicz Maria Bożenna 24,
175
Fiałkowski Tomasz 209
Fiut Aleksander 215–217, 223
Forstner Dorothea OSB 51, 59,
178
Foucault Michel 148
Fourier Charles 150
Fraszek Andrzej 173
Freud Zygmunt 65, 206
Friedrich Caspar David 182
Frybesowa Aleksandra 214
Frydryczak Beata 184

G

Gadamer Hans-Georg 9, 17, 19,
24, 26, 80, 211
Genette Gérard 11, 14, 88, 91,
105, 110, 111
Gizella Jerzy 52
Głowiński Michał 8, 9, 11–13, 15,
20, 22, 25, 32, 36, 51, 68, 91,
101, 113, 192, 199, 206, 220
Gombrowicz Witold 197
Gomulicki Juliusz Wiktor 124

Gorczyńska Renata 218
 Gostyńska Dorota 7
 Gotfryd Jan 37
 Grajewski Wincenty 36
 Grimm Günter 72
 Gromek Joanna 204
 Grupański Rafał 66, 69, 71, 75
 Guryń Andrzej 197
 Gutorow Jacek 67, 70

H

Hartleb Mieczysław 200
 Hartwig Julia 203
 Heaney Seamus 201
 Hedemann Oskar 59
 Hempfer Klaus W. 11, 194
 Herbert Zbigniew 10, 53, 55, 57,
 75–78, 142, 143, 153–156,
 158–164, 166, 168, 172–191,
 201–203, 207, 231, 234, 236
 Hessler Ole 56
 Hieronim św. 58
 Hildebert z Lavardin 140
 Hippokrates 225
 Horacy 135, 136, 138, 141–145,
 147, 151
 Huizinga Johan 41
 Hul Leokadia 29

I

Iwaszkiewicz Jarosław 46, 47,
 55, 155, 165, 203

J

Jabłońska-Dzierża J. 206
 Jakobson Roman 40, 70
 Jakubowicz Jan 207
 Janion Maria 7, 8
 Jaruzelski Wojciech 73
 Jasińska-Wojtkowska Maria 37
 Jaspers Karl 127, 132, 133

Jastrun Mieczysław 203, 208
 Jaworski Stanisław 20, 193
 Jekiel Wojciech 108
 Jenny Laurent 15
 Jeremiasz 198

K

Kallimach 225
 Kamieńska Anna 154, 204, 205
 Kania Ireneusz 175
 Karasek Krzysztof 52
 Karpiński Jakub 73
 Kerenyi Karl 132
 Kęder Cezary Konrad 66, 90
 Kiec Izolda 69, 71
 Kierkegaard Søren 82, 111
 Kirchner Halina 19, 32, 193
 Kisiel Marian 104
 Kiszczak Zygmunt 73
 Klejnocki Jarosław 29, 30, 66,
 68, 70, 71, 76
 Klimt Gustav 165
 Kłak Tadeusz 49
 Kłosiński Krzysztof 14, 15, 56,
 185, 217, 218
 Książnin Franciszek 138
 Kobierski Radosław 205
 Kochanowski Jan 198–201,
 203, 205, 209, 210, 214
 Koehler Krzysztof 64–68, 70, 71,
 75, 78, 152
 Komendant Tadeusz 76
 Kornhauser Julian 63, 70, 174,
 189
 Kosowska Ewa 90
 Kostkiewiczowa Teresa 8, 19,
 192, 193, 195
 Kotliński Andrzej 29
 Kowalska Małgorzata 59
 Kozioł Urszula 154, 155, 159,
 162, 163, 165, 234, 236

Krassus 225
 Kristeva Julia 13, 14, 17, 18, 21, 23
 Krynicki Ryszard 75, 124, 187–189, 203
 Kryszak Janusz 50
 Krzemieniowa Krystyna 167
 Krzyżanowski Julian 54, 122, 137, 199
 Kulawik Adam 202
 Kumaniecki Kazimierz F. 225
 Kurecka Maria 41
 Kurek Jalu 205
 Kwiatkowski Jerzy 82–84, 86, 93, 118, 119, 123–125, 127

L

Labuda Aleksander 192, 193, 220
 Lacan Jacques 21
 Lachowska Dorota 127
 Lalewicz Janusz 15
 Lechoń Jan (właśc. Serafinowicz Leszek) 35, 73
 Legeżyńska Anna 55, 104, 155, 165, 185, 188, 202, 203
 Lejeune Philippe 23, 193, 199
 Leśmian Bolesław 56, 218
 Lévinas Emmanuel 59
 Lewin Jurij 113
 Lewin Leopold 131
 Liebert Jerzy 46
 Ligeza Wojciech 173–175, 185, 186
 Lipska Ewa 55, 153–155, 162, 163, 202, 203
 Lis Renata 38, 150, 197
 Loyola Ignacy 150
 Lubas-Bartoszyńska Regina 23, 193

Ł

Łapiński Zdzisław 223
 Łempicki Zygmunt 200, 201
 Lotman Jurij 18, 21, 25–27, 108, 109, 139, 157, 173
 Łukasiewicz Jacek 59, 173
 Łukasiewicz Małgorzata 11, 14, 194, 211

M

Machej Zbigniew 63, 69, 77
 Mackiewiczówna Ludwika 150
 Maj Bronisław 56, 75, 204, 206, 209
 Majakowski Władimir 183
 Majeran Tomasz 66
 Makowski Stanisław 30
 Maliszewski Karol 66
 Mallarmé Stéphane 60, 217, 218, 227
 Mandalian Andrzej 45, 205, 206
 Mann Tomasz 62, 212
 Mańkowski Jerzy 198
 Marcinkiewicz Paweł 84, 86, 89, 91, 92, 94–96, 99–101, 106, 107, 109
 Markiewicz Henryk 8, 9, 11, 12, 14, 20, 24, 36, 68, 72, 88, 100, 113, 192, 199, 201, 213, 220
 Markiewicz Jarosław 43
 Markowski Michał Paweł 60, 148, 213
 Matuszewski Krzysztof 106, 149
 Matuszewski Ryszard 46
 Maulpoix Jean-Michel 60, 61, 184–186, 189, 210
 Mayenowa Maria Renata 40
 Meschonnic Henri 165
 Michałowska Teresa 167, 168

Mickiewicz Adam 30, 44, 78,
 139, 141–143, 150, 199, 218
 Mielhorski Robert 66
 Międzyrzechci Artur 203
 Mikołajczak Małgorzata 185
 Mikołajewski Jarosław 207
 Milecki Aleksander 14, 88
 Miłosz Carol 209
 Miłosz Czesław 50, 52, 53, 56,
 60, 78, 79, 153–158, 160–
 162, 164, 165, 201, 203, 204,
 206–227, 234, 236
 Miłosz Oskar 223, 224, 227–
 229
 Miodońska-Brookes Ewa 10,
 202
 Modzelewska Natalia 86
 Moniuszko Stanisław 33
 Morawska Maria Magdalena 64
 Musorgski Modest 57

N

Nawarecki Aleksander 139, 147,
 150, 231
 Niedzielski Czesław 15
 Nieukerken Arent van 95, 203,
 219
 Nietzsche Friedrich W. 80, 133,
 151, 211
 Niewiadomski Andrzej 44, 66,
 70, 78, 152
 Norwid Cyprian Kamil 62, 123,
 124
 Nowak Tadeusz 154
 Nowicka-Jeżowa Alina 199, 211
 Nowotna Magdalena 120
 Nycz Ryszard 15, 16, 20, 35, 72,
 87, 88, 105, 108, 124, 125,
 166, 182, 216, 217, 220, 226
 Nyczek Tadeusz 29, 79, 93, 94

O

Ociecek Renarda 60
 Okopień-Sławińska Aleksandra
 8, 9, 11, 72
 Olejniczak Józef 220, 222
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra
 220
 Opacka Anna 26
 Opacka-Walasek Danuta 174,
 177, 187, 188
 Opacki Ireneusz 12, 20, 21, 23,
 25, 26, 35, 36, 41, 48, 50, 60,
 100, 134, 135, 137, 138, 141,
 150, 192, 220
 Orliński Jan 73, 74
 Orwell George 164
 Orzeszkowa Eliza 14, 164
 Ostrowski Mikołaj 86

P

Pachciarek Paweł 59, 178
 Paczuski Krzysztof 44
 Panufnik Andrzej 33
 Paweł św. 110
 Pawlik Jerzy 206
 Pelc Janusz 8, 199
 Perry Seamus 190
 Petit Philippe 197
 Pfister Manfred 14
 Piecuch Czesława 133
 Piekarczyk Dorota 132
 Piłsudski Józef 62
 Piorunowa Aniela 8
 Pióro Tadeusz 20
 Platon 149, 207, 224
 Płuciennik Jarosław 72
 Podsiadło Jacek 84, 87–90, 92,
 93, 95, 98–106, 109, 110,
 152, 234, 236
 Polkowski Jan 62–81, 231, 234,
 236

Pollak Seweryn 46
 Pomorski Adam 16, 208
 Pontanus Jacobus 197
 Poprawa Adam 144–146
 Pragłowska Maria Renata 19,
 32, 193
 Praz Mario 108
 Pręczkowska Helena 9
 Prokop Jan 107, 179
 Proust Marcel 151, 211
 Przyboś Julian 42, 113–125,
 127, 128, 130–133, 147, 148,
 234, 236
 Przybylski Ryszard 144–146
 Przybyśławski Artur 151, 211
 Pszczołowska Lucylla 139
 Puzyna Konstanty 160
 Pytasz Marek 78

R

Ricoeur Paul 109
 Riff Paul 85, 86, 92, 95
 Riffaterre Michael 26
 Rilke Rainer Maria 131, 151,
 186, 206, 208, 211
 Rodak Paweł 66, 67
 Rosiek Stanisław 141, 150
 Rosner Katarzyna 15
 Rousseau Jean-Jacques 23, 151,
 211
 Różewicz Tadeusz 55, 78, 104,
 154, 155, 159, 163–165, 172,
 203, 234, 236
 Rutkiewicz Wanda 164
 Rykaczewski Erazm 225
 Rymkiewicz Jarosław Marek
 63, 64, 82, 105, 131, 136,
 138–151, 179, 180, 182, 234,
 236

S

Sade Donatien Alphonse Fran-
 çois de 150
 Sadowski Witold 191
 Sarna Paweł 205
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta
 197
 Saussure Ferdynand de 17
 Sawicki Stefan 12, 37
 Scaliger Julius Caesar 198, 200
 Schelling Friedrich Wilhelm Jo-
 seph von 167
 Schubert Franz 162
 Serwiusz 198
 Shakespeare William zob. Szek-
 spir William
 Sidney Philip 226
 Sieradzki Ignacy 22, 36
 Sierotwiński Stanisław 32, 198
 Skarga Barbara 24, 25
 Skotnicówna Marzena 116
 Skręt Rościśław 116
 Skwarczyńska Stefania 21
 Sławiński Janusz 8–12, 15, 16,
 20, 32, 51, 72, 87, 107, 114,
 115, 117, 179, 198, 200–202,
 207
 Słonimski Antoni 73
 Słowacki Juliusz 40, 54, 119–
 122, 124, 128, 137, 138
 Sołżenicyn Aleksander 65
 Sosnowski Andrzej 66, 152
 Sosnowski Jerzy 68, 70, 71, 76
 Stachura Edward 104
 Stala Marian 56, 63, 64, 69, 70,
 76, 77, 79, 81, 94, 103, 182,
 218, 219, 221, 224, 225
 Stankowska Agata 182
 Stempel Wolf-Dieter 195

Stevenson Robert Louis 108
 Stępień Tomasz 231
 Stradecki Janusz 51
 Surowska Barbara 131
 Synowiec Helena 132
 Szaruga Leszek 74, 75, 133
 Szekspir William 181
 Szuster Marcin 98
 Szymborska Wisława 56, 64,
 154, 155, 157, 159, 162, 203
 Szymczak Mieczysław 32

Ś

Śledziński Stefan 33
 Śliwiński Piotr 73, 104, 182
 Świdorski Bogdan 111
 Świetlicki Marcin 61, 63–81,
 152, 231
 Świrszczyńska Anna 51, 154,
 164

T

Tanalska Anna 25, 109, 139,
 157, 173
 Tatara Marian 202
 Tekieli Robert 63, 69, 77
 Tischner Józef 126
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz
 152
 Todorov Tzvetan 21, 192, 193,
 220
 Tomalak Barbara 132
 Tomasik Wojciech 72
 Troczyński Konstanty 40
 Trznadel Jacek 45
 Trzynadłowski Jan 12
 Turzyński Ryszard 59, 178
 Tuwim Julian 9
 Tynianow Jurij 16

U

Uhlig Claus 7
 Ulicka Danuta 115
 Uniłowski Krzysztof 66, 78, 90

V

Valéry Paul 214
 Varga Krzysztof 66
 Vermeer van Delft Johannes
 65, 165
 Vico Giambattista 206, 207, 225
 Vodička Feliks 16

W

Walas Teresa 15
 Walewska Katarzyna 206
 Walter ze Spiry 58
 Wasilewska Wanda 62
 Wat Aleksander 53, 165
 Weil Simon 220
 Wellek René 7
 Wencel Wojciech 66, 67, 70
 Węgrzyniakowa Anna 56, 231
 White Hayden 24
 Wiegandt Ewa 182
 Wilkoń Aleksander 112
 Winogradow Wiktor 139
 Wirpsza Witold 41
 Wiśniewski Jerzy 174
 Wittlin Józef 46
 Witwicki Władysław 224
 Wodzińska Maria 60
 Wojda Dorota 130, 131
 Wołkowicz Anna 127
 Woroszyński Wiktor 203
 Woźniak-Łabieniec Marzena 174
 Wójcik Olga 191
 Wyka Kazimierz 79
 Wyka Marta 173
 Wyrzykowski Stanisław 80

Z

Zagajewski Adam 28–30, 32–35,
37, 39, 41, 42, 47, 48, 50, 51,
53–56, 61, 69, 75, 77, 78, 81,
153–157, 162, 165, 203, 231,
233, 236

Zakrzewska Wanda 59, 178

Zaleski Marek 40, 50

Zaleski Wacław 137, 138

Zgorzelski Czesław 12, 24, 36

Ziomba Kwiryna 206, 209, 210

Ziomek Jerzy 15, 94, 200, 204,
214

Ż

Żabicki Zbigniew 19, 32, 193

Żerańska-Kominek Sławomira
131, 208

Dariusz Pawelec

From lullaby to laments
From the hermeneutics of poetic forms

Summary

The book includes interpretations of the poetic works from the second half of the 20th century. The perspective of reading is determined by the meaning search initiated by traditional poetic and genre forms, such as lullaby, pastiche, occasional poem, turn to addressee poetry, confessions, elegies, and laments. The analyses cause verification of the questions asked in the theoreticalliterary sketch opening the dissertation, namely *In what way is historical poetics possible today?* The assumption made by the author consists in the perception of literary genres as “potentially existing”, i.e. in the poems alone, in the literary practice. “The situation of genres” in the second half of the 20th century is organized around the total lack of constraints, the borderline conditions at the level of the awareness of the participants of the process of literary communication. It means as well the lack of easiness in reading the meaning of the work. Thus, the questions asked in the book concern the consistency of the contemporary “genre disintegration”, the horizon of endless semiosis. The place of benefits obtained from yet impossible system (taxonomy) was replaced with the proposal of levelling the genre with the “meaning possibilities”. Instead of systematicity, the author suggests semantics and hermeneutics of genres. Historical poetics presents itself in such a perspective as a discipline capable of historical observations of the very changeability of factors generating meaning. The factors involve those genres or discourse types which, according to a certain intertextual perspective, being the part of a given “textual organization” constitute “historical and social coordinates”. For example, *Kotysanka (Lullaby)* by Adam Zagajewski, apart from the effects of references to a traditional folk song, presents the meanings evoked by “history and memory discourse” confronted with

"the language of media and mass culture". The whole, revolved around the elegiac tendencies, appears to be a realization of the contemporary "black lullaby". On the basis of *Dla Jana Polkowskiego* (For Jan Polkowski), a poem by Marcin Świetlicki, play with poetics of the occasional text was shown. The poetry by Jacek Podsiadło is analysed as the example of pastiche based on the poems by Stanisław Barańczak. The chapter entitled *Nieskończone Ty* (Infinite You) deals with the matter of the lyrical addressee in the poetry by Julian Przyboś. In the sketch *Pomnik czy wiersz?* (A Monument or a Poem) the author follows the contemporary topos re-interpretations of "the text as manifestation" based on the example of *Kartka* (A Page) by Jarosław Marek Rymkiewicz. The elegiac confessions summarize an elegiac-ironic discourse, typical of the mature poets, such as Miłosz, Herbert, Różewicz, Koziół, and dominating in the poetry of the last half of the 20th century. The chapter on elegy was devoted to the poem by Zbigniew Herbert entitled *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (Elegy for pen ink a lamp).

The question about the shape of the contemporary lament concentrates on *Orfeusz i Eurydyka* (Orpheus and Eurydice), a poem by Czesław Miłosz. In the last chapter, the author examines a genealogical status of achievements by Czesław Miłosz. He discusses the two so far most important and oppositional proposals in this field. According to the first one, the work by Miłosz is a religiously motivated Book. According to the second one, it is a sylvic form being the result of "the account of deconstructive strategy". The author of this work, referring to the ancient idea of *genus univsum*, suggests the third solution of the unconfined form of the encyclopaedic and methodic orientation directed towards the mythical origin of the whole knowledge.

Dariusz Pawelec

De la berceuse au chant funèbre
Sur l'herméneutique des formes poétiques

Résumé

Le livre contient les interprétations des oeuvres poétiques de la deuxième moitié du XX^e siècle. La perspective de la lecture est jalonnée par la recherche des sens actionnés par des formes traditionnelles de genres et de poétique: berceuse, pastiche, poésie circonstancielle, lyrique de destinataire, confession, élégie, chant funèbre. Les analyses apportent les vérifications des questions posées dans l'esquisse sur la théorie de la littérature qui ouvre la dissertation *Comment la poétique historique est-elle possible aujourd'hui?* L'hypothèse de l'auteur repose sur la perception des genres littéraires avant tout comme «existant potentiellement», c'est-à-dire dans les vers, dans la pratique littéraire. «La situation des genres» dans la deuxième moitié du XX^e siècle consiste en effet à un manque absolu de restrictions, de conditions nécessaires au niveau de la conscience des participants du processus de la communication littéraire. Cela signifie aussi le manque d'assurances dans l'interprétation des sens de l'oeuvre. Les questions posées dans le livre concernent alors la conséquence d'une «décomposition des genres» moderne, un horizon d'une *semiosis* infinie. Au lieu des profits tirés jusqu'à maintenant du système déjà impossible (taxonomie), l'auteur présente la proposition d'égaliser le genre avec les «possibilités de signification». Au lieu de la systématique, il propose la sémantique et l'herméneutique des genres. Dans cette perspective la poétique historique se révèle comme une discipline apte à l'observation d'une variabilité justement historique des facteurs qui engendrent les significations. Ces facteurs-là sont des genres ou bien des types de discours qui, en conformité avec certaines conceptions intertextuelles, en entrant dans une «organisation textuelle» précise, constituent des «coordonnées historiques et sociales». Par exemple dans *Kotysanka (La Berceuse)*

d'Adam Zagajewski, à côté des effets causés par des références à la tradition du chant folklorique, apparaissent les sens évoqués par « le discours de l'histoire et de la mémoire », contrasté avec « la langue des médias et de la culture de masse ». La totalité, soumise à une tendance élégiaque s'avère être la réalisation d'une « berceuse noire » moderne. A l'exemple des poésies de Marcin Świetlicki *Dla Jana Polkowskiego* (*Pour Jan Polkowski*), on observe les jeux avec la poétique du texte circonstanciel. La poésie de Jacek Podsiadło est analysée comme un exemple du pastiche dont la matière constituent les vers de Stanisław Barańczak. Le chapitre intitulé *Nieskończony Ty* (*Toi Infini*) discute la problématique du destinataire lyrique dans la poésie de Julian Przyboś. Dans l'esquisse *Pomnik czy wiersz?* (*Monument ou vers?*) l'auteur suit des réinterprétations modernes du motif de « texte comme existence » à l'exemple de l'oeuvre de Jarosław Marek Rymkiewicz, intitulée *Kartka* (*Une Page*). Les confessions élégiaques concluent le discours élégiaque – ironique, caractéristique pour les ouvrages des poètes mûrs (Miłosz, Herbert, Różewicz, Koziol), qui domine dans la poésie polonaise de la deuxième moitié du XX^e siècle. Le chapitre sur l'élégie a été consacré au poème de Zbigniew Herbert *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (*Élégie sur le départ d'une plume de l'encre d'une lampe*).

La question sur la forme du chant funèbre moderne se concentre autour du poème *Orfeusz i Eurydyka* (*Orphée et Eurydice*) de Czesław Miłosz. Dans le dernier chapitre l'auteur examine le statut génologique de l'oeuvre de Miłosz. Il analyse les deux propositions les plus importantes dans ce domaine et en même temps antagoniques. Selon la première, les écrits de Miłosz sont un Livre motivé religieusement; d'après la deuxième c'est une forme hybride, composée des éléments disparates, comme une conséquence de « l'inscription d'une stratégie déconstructive ». L'auteur du livre propose une troisième interprétation, en rappelant une idée antique de *genus universum*, une forme illimitée à orientation encyclopédique et méthodologique, dirigée vers la provenance mythologique de tout savoir.

Projektant okładki: Marian Oslisło
Redaktor: Katarzyna Więckowska
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Korektor: Irena Turczyn

Copyright © 2006 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1587-6

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 15,5.
Ark. wyd. 13,0. Przekazano do łamania w czerwcu
2006 r. Podpisano do druku w październiku 2006 r.
Papier offset. kl. III, 80 g Cena 20 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Czerny Marian. Firma Prywatna „GREG”
Zakład Poligraficzny
ul. Wrocławska 10, 44-100 Gliwice

Dariusz Pawelec (ur. 22.08.1965 r.)
dr hab., profesor Uniwersytetu
Śląskiego, zatrudniony w Zakładzie
Poetyki Historycznej i Sztuki
Interpretacji.
Opublikował m.in. książki: *Poezja
Stanisława Barańczaka. Reguły
i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni.
Przewodnik po interpretacjach
wierszy współczesnych* (1994),
Czytając Barańczaka (1995),
*Debiuty i powroty. Czytanie w czas
przełomu* (1998), *Świat jako Ty.
Poezja polska wobec adresata
w drugiej połowie XX wieku* (2003),
oraz antologie: *Powiedz prawdę.
Antologia poezji pokolenia '68* (1990),
Martwe punkty. Antologia poezji
„Na Dziko” 1994–2003 (2004),
także po słowacku w Bratysławie jako
*Mŕtve body. Antológia poézie zo
Sliezska – „Nadivoko”. 1994–2003.*
Preklad Karel Chmel (2004).

Cena 20 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1587-6